

О  
Л  
У  
Ш  
И

Orientalia  
et Classica  
LVIII

О.И. Лебедева

ИСКУССТВО ЯПОНИИ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

О.И. Лебедева

ИСКУССТВО ЯПОНИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

*Взгляды и концепции  
Окакура Какудзо*



**O**rientalia  
et Classica



Russian  
State University  
for the Humanities

●Orientalia  
etClassica  
Papers of the Institute of Oriental  
and Classical Studies

Issue LVIII

Olga Lebedeva

JAPANESE ART AT THE TURN  
OF THE 20th CENTURY

*Okakura Kakuzo and His Writings*

*Moscow*  
2016

Российский  
государственный гуманитарный  
университет

●orientalia  
etClassica

Труды Института восточных культур  
и античности

Выпуск LVIII

О.И. Лебедева

ИСКУССТВО ЯПОНИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

*Взгляды и концепции  
Оакура Какудзо*

*Москва  
2016*

УДК 7.03(520)  
ББК 85  
Л33

ORIENTALIA ET CLASSICA:  
Труды Института восточных культур и античности

*Выпуск LVIII*

Под редакцией *И.С. Смирнова*

Редколлегия:

*Н.П. Гринцер* (председатель), *Л.Е. Коган*, *Б.М. Никольский*,  
*А.Н. Мещеряков*, *М.А. Русанов*, *И.С. Смирнов*, *Н.Ю. Чалисова*

ISBN 978-5-7281-1764-3

© Лебедева О.И., 2016  
© Институт восточных культур  
и античности, 2016  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2016

## Предисловие

Вторая половина XIX века стала для Японии временем драматичных перемен. На протяжении более чем двух столетий до этого страна жила в изоляции от мира. Сёгунат Токугава (1612–1867) в 1635 г. начал издавать законы, запрещавшие японцам покидать страну, а иностранным судам — причаливать к японским берегам; исключение было сделано только для китайских и голландских торговых кораблей, которые несколько раз в год могли заходить в строго определенный порт. Самоизоляция, естественно, имела явные последствия не только для политики и экономики Японии, но и для ее культуры. Японцы могли почерпнуть сведения о западных странах только из ограниченных контактов с голландцами, к общению с которыми были допущены немногочисленные ученые (*рангакуся* — «знатоки голландских наук»). А для европейцев Япония оставалась одной из наименее знакомых земель. В середине XIX в. под натиском западных стран (США, Англии, Франции и России) Япония была вынуждена разрешить торговлю в нескольких портах, вследствие чего был запущен процесс «открытия» страны, сопровождавшийся гражданскими войнами и приведший к серьезным переменам во всех сферах жизни<sup>1</sup>.

В настоящей монографии рассматривается понятие «японского искусства», или «японского национального искусства». Как правило, оно считается аксиоматическим, и ни один из его компонентов не вызывает ни малейших вопросов относительно его трактовки, хотя возможности и вариации понимания существуют для каждого, включая само слово «японское». Как пишет А. Н. Мещеряков: «...никакой японской культуры вообще не существует. Это динамическое образование, которое наполняется различным содержанием в зависимости от конкретной эпохи»<sup>2</sup>. Наша языковая картина мира формируется в непосредственном и теснейшем взаимодействии с окружающим социумом и

---

<sup>1</sup> Подробно об истории Японии эпохи Мэйдзи см.: Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2006.

<sup>2</sup> Мещеряков А. Н. *Тегга пиррописа: среда обитания и среда воображения*. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2014. С. 7–8.

всеми его институтами, и это приводит к тому, что самоочевидными начинают казаться сложно устроенные, полностью антропогенные и исторически обусловленные теоретические конструкции, при этом часто связанные с государственной властью и ее функциями.

Представление о том, что набор объектов, который мы сейчас понимаем под «японским искусством», считался таковым всегда, неверно. Это понятие тесно связано с европейским искусствоведением XVIII–XIX вв. и является историческим явлением, формирование которого было определено различными историко-культурными и политическими факторами. Вследствие длительной политики изоляции японцы не были знакомы ни с западными науками, ни с феноменом возникновения национальных государств, имевшим место в Европе во второй половине XVIII в.<sup>3</sup> До второй половины XIX века (в японском летоисчислении — до эпохи Мэйдзи (1868–1912)) в японской культуре не существовало понятия «искусство», а в языке не было термина с подобным содержанием. Предметы, которые мы сейчас называем произведениями японского искусства, конечно, существовали физически, однако не выделялись в особую категорию; не существовало ни концептуальных и методологических рамок для их изучения, ни их общей написанной истории. Не существовало также идеи самой «японской нации», поскольку в отсутствие контактов с внешним миром у жителей страны не было необходимости в противопоставлении себя кому-либо и в выделении собственных характеристик. Идея о целенаправленном формировании массового сознания стала плодом активной деятельности руководителей нового правительства эпохи Мэйдзи, таким способом решавших проблему «отставания» от Запада и желавших избежать возможного превращения страны в колонию<sup>4</sup>. Гуманитарные науки новой Японии — история, история искусства и литературы — изначально возникли как функции государства под непосредственным европейским влиянием. Концепт «японского национального искусства», возникновению и трансформации которого посвящена

<sup>3</sup> См.: Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. СПб.: Алетейя, 1998; Малахов В. С. Национализм как политическая идеология. М.: КДУ, 2005.

<sup>4</sup> Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи... С. 7–8.



данная работа, появился в Японии именно в это время. «Национальное искусство» стало одной из ключевых идей, вокруг которых в эпоху Мэйдзи сформировалась японская нация, и выбор эстетики как основы для ее формирования мог быть обусловлен тем, что это поле было единственным, на котором Япония сохранила сильные позиции после столкновения с западной цивилизацией, на тот момент намного более развитой технологически<sup>5</sup>.

В результате знакомства с западной научной методологией в Японии 1870х–1900х гг. происходили дискуссии о том, что именно следует называть «искусством» (и, характерным для эпохи образом, «национальным искусством»), а также о том, какое место это явление должно занять в культуре. Сначала большую роль в этих спорах играли иностранные коллекционеры и исследователи, и в этой связи особенно значимо имя Эрнеста Франсиско Феноллозы (1853–1908). Феноллоза много сделал для того, чтобы сохранить произведения буддийского искусства, в начале эпохи Мэйдзи находившиеся в полном забвении. Плоды своих изысканий он описывал в соответствии с основанной на гегельянской философии парадигмой западного искусствоведения XIX в., включая искусство Японии в общемировой контекст. Прочные позиции в культуре заняла концепция японского искусства, начавшая формироваться в 1890х гг. на основе идей Феноллозы, когда как в политическом, так и в интеллектуальном пространстве Японии произошел поворот от масштабной вестернизации и открытости к охранительным тенденциям и национализму. Одним из главных идеологов этой концепции, представлявшей японское искусство как автономное явление, имеющее корни в других странах Восточной Азии, но обладающее превосходством над их достижениями, стал ученик Э. Ф. Феноллозы, Окакура Какудзо (Тэнсин) (1862–1913)<sup>6</sup>. Он рассматривал потенциальные «произведения искусства» не столько с позиции эстетики, сколько в связи с их возможной

---

<sup>5</sup> *Tanaka S. Imaging History: Inscribing Belief in the Nation // The Journal of Asian Studies. 1994. Vol. 53, № 1. P. 25.*

<sup>6</sup> Второе имя — Тэнсин («Небесное сердце») — мало использовалось при жизни Окакура. Оно стало популярным в 1930-х гг., когда сочинения Окакура стали использоваться как обоснование для идеологии панasiatизма, а сам он провозглашен пророком «Великой Восточной Азии».

согласованностью с «национальной историей», вписывая их в гегельянскую парадигму линейного и поступательного развития искусства. Концепция, отраженная в многочисленных сочинениях Окакура, в большой степени повлияла на тот круг предметов, который стал рассматриваться в качестве канон японского искусства; также она задала его периодизацию и методологию изучения. Важно также отметить, что сочинения Окакура сыграли в японской культуре не только роль безобидных трудов по искусствоведению. Ключевая идея Окакура — представление о Японии как о «музее азиатской цивилизации», как и некоторые другие положения его теории, послужила обоснованием доктрины паназиатизма и японской экспансии в Азии в первой половине XX в., органично вписавшись в тоталитарную идеологию 1930х гг.

Настоящая работа посвящена разбору процесса формирования концепции японского искусства на протяжении эпохи Мэйдзи и анализу сочинений ее основных идеологов. На русском языке подобное исследование публикуется впервые; на английском и японском языках в 1990–2010 гг. вышло достаточно много работ, рассматривающих концептуальные рамки описания японского искусства<sup>7</sup>. Хотелось бы подчеркнуть, что данное исследование не является искусствоведческим: нас интересуют не произведения искусства сами по себе и не написание «подлинной истории искусства» Японии, но история создания концептуальных рамок и теоретических построений, в соответствии с которыми японское искусство рассматривалось на протяжении второй половины XIX — первой половины XX вв. Также она не является исчерпывающим путеводителем по художественным кругам указанного времени. Наш анализ затронул лишь некоторые тексты идеологов концепции истории японского искусства, однако, как нам кажется, ключевые. Рассматриваемые здесь персоналии не являются единственными

---

<sup>7</sup> Напр.: *Sato D. Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Publications, 2011; *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation* / Ed. by M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002; *Weston V. Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle*. Ann Arbor: University of Michigan, 2004; *Камбаяси Ц. Гэндай Нихон «бидзюцу»-но тандзё*. Токио: Коданся, 2006; *Китадзава Н. Кёкай-но бидзюцуси — «бидзюцу» кэйсэйси ното*. Токио: Брюккэ, 2000.

творцами этой концепции, но эти люди в большой степени повлияли на процесс ее создания, и одновременно их мировоззрение и написанные ими тексты являются характерным отражением культурного фона рассматриваемой эпохи.

Важно также отметить, что в отличие от наличествующего в некоторых искусствоведческих работах романтизированного описания Феноллозы и Окакура как «спасителей» традиционного японского искусства, вдохнувших жизнь в умиравшие жанры, или даже и вовсе истинных, без кавычек, его создателей, мы не придерживаемся такого взгляда на их деятельность. Стараясь воздерживаться от оценок, мы пытаемся показать, каким образом взгляды людей их круга оказались востребованными в современную им эпоху и позже стали удобными для исторических концепций тоталитарной Японии, и каким образом эти взгляды повлияли на представления об истории искусства Японии и ее конфигурацию. Отголоски идей этих деятелей обнаруживаются в искусствоведении до сих пор.

В приложении приводится перевод сочинения Окакура Какудзо «Идеалы Востока (с особыми отсылками к искусству Японии)»<sup>8</sup> — одного из ключевых текстов для понимания культурной ситуации в Японии на рубеже XIX–XX вв., ранее на русском языке не публиковавшегося.

Автор выражает огромную благодарность своему учителю А. Н. Мещерякову, без наставлений и поддержки которого эта работа не была бы выполнена. Также хотелось бы выразить искреннюю признательность И. С. Смирнову, сделавшему возможной ее публикацию; поблагодарить С. Д. Серебряного и Н. Н. Трубникову за ценные замечания, высказанные во время защиты кандидатской диссертации, легшей в основу данной монографии; М. В. Торопыгину и П. Н. Лебедева за добрые советы и поддержку.

---

<sup>8</sup> *Okakura K. The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan. London: J. Murray, 1903.*



## **Глава 1. Понятия и термины: искусство в связи с национальной историей**

О концептуализации понятия «искусство», а также о зарождении в Японии истории искусства как научной дисциплины, можно говорить только с начала эпохи Мэйдзи (1868–1912). Прежде в японской культуре не существовало ни самого понятия «искусство», ни термина для его обозначения<sup>9</sup>. Объекты, которые сейчас повсеместно признаются произведениями японского искусства, не назывались таковыми. Они воспринимались в соответствии с другими своими функциями: буддийская скульптура и живопись — как сакральные объекты, живопись японских традиционных школ — как декоративные изображения, имевшие в культуре более низкий статус по сравнению с письменным текстом, цветные гравюры *укиё-э* — как развлекательные картинки, гравюры *нисики-э* — как злободневные газетные репортажи. Искусство не осознавалось как особый феномен.

Западноевропейское искусствоведение, послужившее непосредственным прототипом для создания японской концепции «национального искусства», также следует рассматривать как явление историческое. В той форме, которая повлияла на формирование японской науки, оно сложилось в Европе XVIII–XIX вв. Одним из первых систематических трудов по искусствоведению стало сочинение Иоганна Винкельмана (1717–1768) «История искусства древности», изданное в 1764 г.<sup>10</sup> Винкельман выделил исторические ступени в развитии античного искусства и обнаружил в нем последовательность стилей. Большое влияние на становление европейского искусствоведения оказала немецкая классическая философия, в частности, основой для развития теории искусства стали сочинения И. Канта, а также труды Ф. Шеллинга и Г. Ф. Гегеля.

---

<sup>9</sup> Сато Д. «Нихон бидзюцу» тандзё. Токио: Коданся, 1996. С. 5.

<sup>10</sup> Винкельман И. И. История искусства древности. СПб.: Алетейя, 2000.

На формирование эстетических концепций оказала влияние историко-культурная ситуация, в которой они создавались. В рамках искусствоведческой традиции, идущей, прежде всего, от философии романтизма начала XIX в., искусство оказалось тесно связано с понятием «национального». А в случае с незападными обществами, где, как в Японии, наука создавалась под непосредственным влиянием европейской интеллектуальной традиции, эта связь была еще более крепка, потому что искусство конструировалось одновременно с «нацией» и национальным государством, используя для инспирирования веры в идеалы и цели этого политико-культурного единства<sup>11</sup>. Визуальные средства использовались в качестве основы для формирования общей для населения страны картины мира, поскольку они позволяли соединить в себе разноплановые компоненты восприятия реальности. Произведение искусства легко воспринимается при помощи чувств, а не рассудка, и в нем может содержаться целая история-нарратив, схватываемая одномоментно. Академическая «история искусства» объединяет в цельную систему факты из эстетики, этики и социальной истории, представляя элементы прошлого релевантными для современности, и служит действенным средством для формирования личной и коллективной идентичности<sup>12</sup>. «Прошлое» в националистическом дискурсе всегда предстает как однозначный повод для гордости, часто агрессивной. Действительно, если оставить в стороне неизбежную мифологизированность конечного продукта написания такой истории, то можно сказать, что именно эта история нигде больше не повторялась и является уникальной<sup>13</sup>. Поиск «исконного», «автохтонного» искусства и его музеефикация использовались для легитимизации государственного строя и обнаружения «убедительных» оснований для консолидации населения определенной территории вокруг на-

---

<sup>11</sup> Tanaka S. *Imaging History...* P. 25.

<sup>12</sup> Preziosi D. *Art History: Making the Visible Legible // The Art of Art History: A Critical Anthology Oxford History of Art / Ed. by D. Preziosi.* Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 16–18; Ассман А. *Длинная тень прошлого и историческая политика: мемориальная культура и историческая политика.* М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 17–61.

<sup>13</sup> Меццержаков А. Н. *Древняя Япония: культура и текст.* СПб.: Гиперион, 2006. С. 23.

циональной идеи не только в Японии<sup>14</sup>. Обращение к наследию прошлого как к необходимому элементу для построения национальной идеологии в случае с не-западными культурами, строившими национальное государство по европейскому образцу, приводило к характерному противоречию: с одной стороны, предпринималась попытка адаптировать новые политические модели и культурные стандарты, отвергнув прошлое; с другой стороны, это же самое «прошлое» логическими законами самой модели требовалось для утверждения основ государства нового типа<sup>15</sup>. В культурах дальневосточного региона использование «прошлого» и «традиционного» в качестве основы интегрирующей общенациональной культуры оказалось еще более естественным — в силу того, что эти культуры в большой степени ориентированы «вглубь веков», и достойным в них всегда признавалось отнюдь не новаторство, а только такие явления, которые уходят корнями в древность (или, по крайней мере, существует мнение о том, что они являются древними)<sup>16</sup>.

После того как в 1853 г. американская флотилия «чёрных кораблей» commodора Мэтью Перри (1794–1858) подошла к японским берегам и потребовала разрешить свободную торговлю, начался процесс открытия страны. В политической жизни страны произошли большие перемены: был свергнут сёгунат, а власть формально возвращена императору. Фигура императора служила символом, вокруг которого создавался новый образ Японии. В японской историографии эти преобразования называются Обновлением Мэйдзи (*Мэйдзи исин*): вначале процесс носил название революции (*какумэй*); однако вскоре предпочтение было отдано слову «обновление» (*исин*). Такой выбор должен был и на словесном уровне выразить смысл, который идеологи нового государства хотели придать происходящим собы-

---

<sup>14</sup> Б. Андерсон анализирует подобную модель национального конструирования на примере Индонезии XIX–XX вв. См.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 196–203.

<sup>15</sup> Tanaka S. *Imaging History...* P. 25.

<sup>16</sup> Подобная ориентация на прошлое и важность наличия образцов поведения в истории не уникальна для дальневосточных культур — она свойственна почти всем культурам традиционного типа. См., напр.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 112.

тиям: не разрыв с прошлым, а возвращение к нему, его реанимация — обновление. В результате преобразований Мэйдзи японцы столкнулись с вестернизацией во всех областях жизни, что породило серьезный «комплекс неполноценности». Политические лидеры эпохи Мэйдзи опасались, что в сложившейся ситуации Японии может угрожать судьба других стран Азии, многие из которых становились европейскими колониями или протекторатами. Возможность избежать этого они искали в превращении Японии в государство типа современных им «мировых держав». Это и было достигнуто в удивительно короткие, по историческим меркам, сроки. За образец для построения современной страны были взяты европейские национальные государства, в частности, Германия и Франция.

Обновленное государство должно было обладать определенным набором функций: легитимной властью (законодательными и исполнительными органами), общегосударственной экономикой, стандартизированным образованием, государственными символами (флагом и гимном), а также народом, или «нацией». Понятие «нации» — одно из самых размытых в современном дискурсе, и в нашем исследовании мы не будем останавливаться подробно на его трактовках, обозначив только, что, как и многие другие термины, оно будет пониматься здесь как теоретический конструкт и историческое явление<sup>17</sup>. Прежде в отсутствие контактов с внешним миром у японцев не было необходимости включать другие страны в свой культурный ландшафт, и поэтому не было необходимости в самоидентификации, определении себя как отдельного народа среди других народов и в выявлении своих отличительных черт. Даже слово «японец» — *нихондзин* — не было в ходу в предыдущие эпохи. Теперь задача создания «японской нации» как культурно гомогенной группы людей, объединенных сходным мировоззрением и идеологией, была поставлена государством, которому требовалось мобилизовать население для осуществления задуманной модернизации страны. Для этого было бы трудно привлечь людей из разных уголков Японии, которые гораздо острее ощущали различия между условиями и местными обычаями, нежели свою общность и принадлежность к некоему «японскому народу».

---

<sup>17</sup> См., напр.: Малахов В. С. Указ. соч.



Новое государство должно было получить и свою написанную «национальную историю». Исторические сочинения, представлявшие собой хроники правления отдельных императоров и сёгунов, создавались с самого зарождения японской государственности. Но теперь требовалось создать «историю» принципиально иного рода: историю страны во всей ее протяженности, всего, что можно назвать «японским»; а также историю «японской культуры» во всех ее аспектах, в том числе историю японского искусства. Стимулом для обращения к искусству как к стержню для формирования «японской нации» послужило в том числе то, какой теплый прием оно встретило на Западе. Знакомство с японской культурой там началось именно с визуальных впечатлений по очевидной причине языкового барьера. Процесс общения с Западом шел активно: в 1860–1880е гг. правительство Мэйдзи охотно приглашало иностранных специалистов в качестве преподавателей и консультантов, посылало японских студентов на обучение за границу, участвовало во Всемирных выставках.

Конструирование нации путем создания общенациональной культуры, вне всякого сомнения, было подсказано идеологам преобразований Мэйдзи знакомством с западными моделями; однако небезынтересно и то, что в дальневосточной традиции «культурность» и прежде предполагала связь с государством, которое выступало как «носитель культуры» и просветитель своих подданных. Эта модель отражена в самой этимологии слова «культура» (*бунка*), в древности заимствованного из китайского языка в японский, и записывающегося двумя иероглифами: «письменность» и «изменение», вместе буквально означающими нечто вроде «окультуривания». В авторитетном японском толковом словаре «Кодзиэн» первым (исторически) значением слова «культура» (*бунка*) выступает именно «просвещение народа с помощью грамотности»<sup>18</sup>. Эта модель была органично принята в новых исторических условиях и строителями государства нового типа.

До эпохи Мэйдзи в японской культуре имелся материал для создания «истории искусства», но не существовало концептуальных рамок для его анализа и структуризации. Концепция японского искусства практически полностью скопировала за-

<sup>18</sup> Кодзиэн. Токио: Иванами сётэн, 1998.

падную научную модель, а европейское искусствоведение того времени имело идеологическую структуру, неразрывно связывавшую искусство с нацией и этничностью. История искусства Японии в том виде, в каком она была сконструирована в 1870–1900 гг. и в котором, в большой степени, существует до сих пор, является отражением идей европейского Просвещения об эволюционном развитии исторического процесса. Предметы в ней датируются, классифицируются по стилю и форме, сюжеты анализируются с точки зрения смыслового насыщения. Но, прежде всего, эта история искусства основывается на предположении, что все ее объекты являются частями единой и развивающейся поступательно истории культуры и цивилизации страны, и следует правильно расположить их на эволюционной лестнице, выяснить их роль в национальной культуре<sup>19</sup>.

Концепция «японского искусства» обнаруживается в текстах эпохи не только имплицитно, но и в отрефлексированном теоретическом изложении, так что могут быть обнаружены имена ее авторов: иностранных ученых и японских деятелей культуры.

---

<sup>19</sup> Hall *Yiengpruksawan M.* Op. cit. P. 112.

## **Глава 2. Хронология событий: создание в Японии эпохи Мэйдзи связанных с искусством институций**

Политические лидеры эпохи Мэйдзи видели свою цель в том, чтобы сделать Японию полноправным игроком на карте мира. Они понимали, что для этого требовалось не только провести в стране внутренние преобразования, но и познакомить с ней Запад. В этом процессе большую роль сыграли Всемирные выставки — международные мероприятия, организовывавшиеся с целью демонстрации достижений разных стран в области экономики, науки, техники, культуры и искусства. Они стали популярными в мире во второй половине XIX в.

Первая Всемирная выставка состоялась в 1851 г. в Лондоне, ещё до вторжения в японские береговые воды флотилии Перри. Небольшое количество японских экспонатов из частного собрания одного из голландских купцов демонстрировалось в китайском павильоне — до «открытия» Японии «заморские диковинки» могли попасть в Европу только таким способом<sup>20</sup>. Экспозиция была встречена с интересом: «загадочная» дальневосточная страна будоражила воображение западного зрителя. В 1854 г., спустя год после экспедиции Перри, в Лондоне состоялась первая отдельная выставка японских ремесленных произведений под патронажем Общества старых акварелей (Old Water-Colour Society)<sup>21</sup>. Открытие японского искусства европейцами традиционно приписывают французскому художнику Феликсу Бракемону (1833–1914), который около 1856 г. обнаружил в одном из парижских магазинчиков альбом цветных гравюр *укиё-э* Кацусика Хокусай (1760–1849)<sup>22</sup>. Цветные гравюры, появившиеся в Японии в эпоху Токугава, считались в то время настолько

---

<sup>20</sup> Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Vol. 5. Spicer, 1851. P. 1418–1425; Ёсими С. Хакурайкай-но сэйдзигаку. Токио: Тюо синсё, 1992. С. 66.

<sup>21</sup> Whitford F. Japanese Prints and Western Painters. London: Studio Vista, 1977.

<sup>22</sup> Wichmann S. Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858. New York: Thames & Hudson, 1999. P. 9.

низким жанром, что они могли случайно и беспрепятственно быть вывезены даже из закрытой страны. Они настолько впечатлили Бракемона, что он стал включать японские мотивы и художественные приемы Хокусай в свои собственные работы и познакомил с японскими гравюрами парижскую богему, прежде всего, своих знакомых художников-импрессионистов. Бракемон стал одним из основоположников течения, известного как японизм, характеризовавшегося влиянием японских мотивов на творчество западных художников и писателей<sup>23</sup>. Спустя пять лет гравюры *укиё-э*, наряду с японскими ремесленными изделиями, уже можно было легко купить в парижских магазинах.

В 1862 г. Всемирная выставка проводилась в Лондоне. Япония не участвовала в ней официально, но на особой экспозиции в «Японском дворике» были представлены произведения японского искусства из частной коллекции первого английского посланника в Японии Резерфорда Элкока (1809–1897). Среди 900 экспонатов находились изделия из бронзы, фарфора, бумаги, лака, а также светильники, фонари, самурайские доспехи, одежда, и даже живопись. Открытие выставки совпало по времени с прибытием в Лондон дипломатической миссии сёгуна — в то время ещё не свергнутого правительства страны. Участники миссии не имели отношения к японской экспозиции, но их присутствие придало выставке некоторую «официальность». Сами они были крайне удивлены тем интересом, который вызвали японские ремесленные изделия на выставке, это дало им надежду, что в Японии все не настолько плачевно, как начинало казаться под мощным натиском западной цивилизации<sup>24</sup>. Большого значения посещенной выставке представители миссии не придали, но знаменитый в будущем просветитель Фукудзава Юкити (1835–1901), бывший переводчиком в составе этой миссии, все же отметил в своем сочинении «Положение дел на Западе»<sup>25</sup>, что в Европе принято проводить такие мероприятия: «Основная цель Всемирной выставки — взаимное обучение. На выставках обмениваются идеями и мыслями. Если изучаешь прошлое и настоящее положение дел в разных стра-

<sup>23</sup> О японизме в европейской живописи см.: Николаева Н. С. Япония—Европа: диалог в искусстве. М.: Изобр. иск-во, 1996.

<sup>24</sup> Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи... С. 113–114.

<sup>25</sup> Фукудзава Ю. Сэйё дзидзё. Токио: Кокодо, 1866.

нах, следует обратить внимание на их историю и обычаи, и лишь тогда сможешь судить о том, какие люди перед тобой — умные или глупые... Поэтому, по моему мнению, выставки приносят огромную пользу цивилизации»<sup>26</sup>. Фукудзава употребил в значении выставки слово *хакуранкай*, как впоследствии и стали называть выставки в японском языке.

На выставке 1865 г. в Дублине также присутствовала небольшая и случайная подборка японских экспонатов<sup>27</sup>. Но впервые Япония официально приняла участие во Всемирной выставке, которая состоялась в 1867 г. в Париже. К этому времени стало очевидным, что сохранить страну закрытой не удастся, и последовали попытки встроиться в общий порядок мироустройства. Такое значимое международное событие, как Всемирная выставка, уже не могло быть проигнорировано. Япония прислала на выставку 2000 экспонатов, из которых примерно треть принадлежала частным торговцам<sup>28</sup>. Она делила выставочный павильон с Китаем и Сиамом. Японскую экспозицию составили произведения ремесла и искусства, подобранные относительно случайным образом. Искусство в Японии ещё не осознавалось как особый феномен, и не было представлений о том, как именно артефакты такого рода следует презентовать Западу. В других же выставочных категориях Япония могла показать крайне ограниченное количество экспонатов, например, механических приспособлений она не представила вообще. В Японии шла гражданская война, и каждая политическая сила стремилась посредством участия в крупном международном мероприятии легитимизировать свою власть. Клан Сацума устроил свою собственную маленькую экспозицию: чайный домик из двух комнат, окруженный маленьким японским садом. А наряду с официальной делегацией сёгуната в Париж прибыли также представители мятежных княжеств Сацума и Сага<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Цит. по: *Hedinger D. Fighting a Peaceful War: Japan at World Exhibitions in the 1860s and 1870s / Ed. by V. Barth. Innovation and Education at International Exhibitions. Paris, Bureau of International Expositions, 2007. P. 76.*

<sup>27</sup> *Ёсими С. Хакуранкай-но сэйдзигаку. Токио: Тюо синсё, 1992. С. 108.*

<sup>28</sup> Подробный список экспонатов см.: Токё кокуруцу бункадзай кэнкюсё: Мэйдзики банкоку хакуранкай бидзюцухин сьуппин мокуроку. Токио, 1997. С. 4–32.

<sup>29</sup> *Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи... С.113.*

Небольшая японская экспозиция была встречена с прежним энтузиазмом, поддержав в Европе интерес к японскому искусству. Торговец из Эдо открыл на выставке чайную в японском стиле, и это заведение пользовалось большим успехом у парижской богемы. Кроме увлечения японскими манерами и изобразительным искусством, некоторые европейцы проявляли интерес и к японской книжной культуре. Леон де Рони (1837–1914), востоковед, приобрел все японские книги, привезенные на выставку, создав небольшую библиотеку<sup>30</sup>. Но это было скорее исключением, нежели правилом, потому что существовавший языковой барьер с гораздо большей легкостью позволял знакомиться с японской культурой через визуально воспринимаемые артефакты, нежели через тексты.

В то время как японизм в Европе приобретал все большую популярность, в самой Японии ситуация была обратной. «Комплекс неполноценности» по отношению к Западу проявлялся и в отторжении старых жанров. Традиционные школы живописи бедствовали, но в 1869 г. Каваками Тогай (1821–1881) открыл первую частную школу живописи в западном стиле, а в 1876 г. была основана Школа искусств при Государственном инженерном колледже (Кобу бидзюцу гакко), где западной живописи обучал студентов итальянский художник Антонио Фонтанези (1818–1882). Сначала все это приветствовалось правительством, так как в первые годы эпохи Мэйдзи был взят курс на овладение всеми премудростями западной цивилизации. Однако государственные приоритеты в эту переходную эпоху менялись очень быстро: в 1880-е гг. преподавание западной живописи столкнулось с первыми трудностями, а с 1882 г. художников, работавших в стиле *ёга* («западных картин») перестали допускать на государственные выставки, а также технически осложнили их деятельность тем, что прекратили заказывать из Европы холсты, кисти и краски, производство которых еще не было налажено.

В 1871 г. в Японии было учреждено Министерство образования (Момбусё), по инициативе которого в Японии начался процесс поиска древних артефактов, впоследствии превращенных

---

<sup>30</sup> Hokenson J. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867–2000*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004. P. 112.

на понятийном уровне в значимое для культуры наследие, которое могло быть представлено в виде музейных экспозиций. Одной из предпосылок для этого стали Всемирные выставки, благодаря которым Япония познакомилась с самим феноменом светских публичных экспозиций. Прежде подобные мероприятия не устраивались; исключения составляли разве что редкие показы храмовых святынь, которые некоторые буддийские храмы выставляли на всеобщее обозрение раз в пятьдесят или сто лет<sup>31</sup>. Такие выставки назывались *кайтё* или *дэгайтё*. Помимо религиозной функции, с разрешения сёгуната они использовались и для того, чтобы с помощью платы за осмотр содержать и ремонтировать храмовые постройки<sup>32</sup>.

В 1871 г. в Японии были проведены две выставки: выставка *буссанкай* («собрание промышленных товаров») в Токио (в районе Кудан), которая продлилась всего одну неделю, и выставка предметов старины в храме Ниси-Хонгандзи в Киото. Киотская выставка стала первой, которую называли *хакуранкай* — «выставка для обзора» — т. е. в отличие от предыдущей, токийской, выставки *буссанкай* акцент делался на самом процессе осмотра экспонатов, а не на их возможном практическом применении. Вскоре после завершения токийской выставки было издано воззвание о необходимости сохранять и оберегать произведения, имеющие историческую и культурную ценность. К нему прилагался список, включающий 31 категорию предметов, которые следовало охранять: от древних монет, зеркал, живописи и каллиграфии, лакированных изделий и бронзовых статуэток до мебели, одежды, тканей, оружия, музыкальных инструментов, игрушек и сельскохозяйственных инструментов, а также отдельно упомянутых буддийских статуй и ритуальных предметов. За исключением последних двух категорий, список, по всей видимости, содержал перечень тех объектов, которые могли понадобиться для Всемирной выставки в Вене, участие в которой планировалось в 1873 г.<sup>33</sup>

Одними из первых объектов, претендовавших на статус «произведений японского искусства», стали предметы буддий-

<sup>31</sup> McDermott H. T. The Horyuji Treasures and Early Meiji Cultural Policy // Monumenta Nipponica. 2006. Vol. 61. № 3. P. 342.

<sup>32</sup> Хирума Х. Эдо-но кайтё. Токио: Ёсикава кобункан, 1980.

<sup>33</sup> McDermott H. T. Op. cit. P. 345.

ского обихода. Рассмотрение буддийских храмов и статуй в отрыве от их сакрального статуса стало возможным в период Мэйдзи потому, что в первое десятилетие эпохи буддийское учение находилось в опале, прочно ассоциируясь с идеологией свергнутого сёгуната Токугава. Буддийские храмы лишились материальной поддержки, которую ранее им предоставлял сёгунат, и находились в запустении; их грабили, уничтожали статуи и сутры. Однако, теряя сакральную неприкосновенность, предметы буддийского обихода одновременно становились доступными для коллекционирования, изучения и музеефикации.

В 1872 г. в конфуцианском зале Юсима-сэйдо, где располагалось Министерство образования, открылась выставка, которая продлилась более 50 дней. Ее проведение было также связано с подготовкой к Всемирной выставке в Вене. Выставка имела большой успех: ее посетили более 150 тысяч человек, а вскоре после открытия осмотрел император<sup>34</sup>. День открытия выставки в павильоне Юсима-сэйдо считается днем основания Токийского музея, хотя на свое постоянное местоположение в парке Уэно музей переехал только в 1882 г. Концепция Токийского музея (Токё хакубуцукан), предполагала создание экспозиции широкого охвата без акцента на произведениях искусства<sup>35</sup>.

В том же 1872 г. состоялось первое государственное обследование буддийских храмов и находящихся в них шедевров (*хомоцу*). Комиссия во главе с Матида Хисанари (1839–1897) осмотрела храмы в Исэ, Нагоя, Киото и Нара. В составе комиссии работали Нинагава Ноританэ (1835–1882), Утида Масао (1839–1876) — представители Токийского музея, Такахаси Юити (1828–1894) — художник, Ёкояма Мацусабуро (1838–1884) — фотограф. В Нара впервые за тридцать лет была осмотрена императорская сокровищница Сёсоин — в последний раз ее открывали в годы Тэмпо (1830–1844)<sup>36</sup>. Обнаруженные произведения оценивались не только с точки зрения их художественных достоинств или их древности, но и с точки зрения их значимости для истории осматриваемого храма.

---

<sup>34</sup> Токё кокурицу хакубуцукан хякунэнси. 2 т. Токио: Токё кокурицу хакубуцукан, 1973. Т. I. С. 49–60. *McDermott H. T.* Op. cit. P. 345.

<sup>35</sup> О создании Токийского музея см.: Сэки Х. Хакубуцукан-но тандзё. Токио: Иванами сётэн, 2005.

<sup>36</sup> *McDermott H. T.* Op. cit. P. 348–349.



Решение об участии в Венской выставке японские власти приняли в феврале 1872 г. Правление сёгуната было свергнуто, началась новая эпоха «национального строительства». К этому событию начали готовиться со всей тщательностью: создали специальную «Императорскую комиссию по Всемирной выставке в Вене», в которую вошли 96 человек, многие из которых посещали Всемирные выставки прежде. В составе комиссии в качестве экспертов работали иностранные специалисты — Готфрид Вагнер (1831–1892) и Александр Зибольд (1846–1911). Выставку также должна была посетить миссия Ивакура — посольство, отправленное в 1871–1873 гг. в Европу и США с двойной целью: изучить положение дел на Западе и попытаться добиться пересмотра неравных торговых договоров, заключенных в 1850х гг. Посольство возглавлял политик Ивакура Томоми (1825–1883).

На выставку возлагались большие надежды. В брошюре, объявлявшей об участии в ней, говорилось: «Японское правительство желает, чтобы продукты индустрии и искусства Японии, показанные на Всемирной выставке в Вене, были оценены всеми странами Европы, и чтобы их суждения, ставшие известными всем народам, послужили бы поощрением для тех, к кому они будут благосклонны, и уроком для тех, кому укажут на необходимость искать способы устранения обнаруженных недостатков»<sup>37</sup>. Также примечательно, что в этой брошюре впервые употребляется слово *бидзюцу*, впоследствии ставшее обычным для обозначения понятия «искусство»<sup>38</sup>. Венская выставка стала одной из первых вех на пути к концептуализации искусства как особого феномена. Выставочный павильон в Вене был устроен с большим старанием: приехавшие из Японии мастера соорудили копию синтоистского святилища и разбили японский сад. Среди экспонатов были представлены ремесленные изделия, некоторое количество старинных произведений искусства, в том числе образцы каллиграфии и живописи, а также буддийские бронзовые статуи, копии золотого дельфина из замка в Нагоя, статуи Большого Будды из Камакура и пагоды Ясака-дзиндзя, выполненные из папье-маше<sup>39</sup>. Изделия

<sup>37</sup> Notice sur l'Empire du Japon et sur sa Participation à l'Exposition Universelle de Vienne, La Commission Impériale Japonaise, 1873. P. 66.

<sup>38</sup> Sato D. Op. cit. P. 192.

<sup>39</sup> Hedinger D. Op. cit. P. 84.

японских ремесленников охотно покупались на выставке, а шелковые ткани фабрики Томиока получили вторую премию, что стало первым признанием японской промышленной продукции. В общей сложности Япония получила 198 медалей, в основном за бронзовые, лаковые и бамбуковые изделия.

На Всемирной выставке, которая состоялась в 1876 г. в Филадельфии, Япония попыталась показать себя как страну развивающуюся и «цивилизованную», сделав акцент на успехах, достигнутых при проведении образовательной реформы (1872). Выставка стала для Японии событием, и сведения о ней часто появлялись в газетах; императорская чета осмотрела экспонаты выставки перед их отправкой в Америку. Однако сведений о том, что попытка метаморфозы в самопредставлении произвела впечатление на Западе, ожидаемым образом, нет. Японские экспозиции на выставках в Париже (1878, 1889 гг.), где страна вновь позиционировала себя как экзотическую и «иную», пользовались большим успехом. С особой теплотой на Западе принимали японские ремесленные изделия, и на этот запрос приходилось отвечать: Европа стала хорошим рынком сбыта для японских ремесленных товаров<sup>40</sup>.

В Японии также начали устраивать небольшие выставки искусств и ремесел, а также и экспозиции промышленных достижений. Общенациональные промышленные выставки состоялись в токийском парке Уэно (в 1877, 1881 и 1890 гг.), а впоследствии в Киото (1895) и в Осаке (1903). В 1880 г. музейный отдел Министерства двора устроил выставку искусства, называвшуюся «Собрание старого искусства для осмотра» («*Кан кобидзюукай*»).

В 1882 г. Эрнест Франсиско Феноллоза, американский исследователь, коллекционер и преподаватель, выступил с публичной лекцией «Истинная теория искусства» («*Бидзюцу синсэцу*») в обществе «Рютикай» («Общество драконьего пруда»), которое было создано в 1879 г. с целью возрождения интереса к традиционным жанрам живописи. Эта лекция стала программной для теоретической концепции «японского искусства», положив начало изучению его как особого явления. В лекции Феноллозы (точнее, в ее японском переводе — Феноллоза читал ее на английском языке) для выражения понятия «искусство» использо-

<sup>40</sup> Hall Yiengpruksawan M. Op. cit. P. 112.

ваюсь слово *бидзюцу*, впервые употребленное при подготовке Венской Всемирной выставки (1873), но окончательно закрепившееся в этом значении после его выступления.

В 1884 г. Министерство образования поручило комиссии во главе с Феноллозой снова обследовать храмы в ареале старых столиц Киото и Нара с целью «составления описаний шедевров искусства» и подбора экспонатов для музейных коллекций. В состав комиссии входил Оакура Какудзо, бывший помощником Феноллозы. Самой значительной находкой во время этого обследования стала статуя богини Каннон в павильоне Юмэдо-но храма Хорюдзи (строительство закончено в 607 г.) в Нара. В 1886 г. Феноллоза и Оакура по заданию Министерства образования отправились в Европу, чтобы на месте изучить западные методики преподавания искусствования и основы музейного дела. По возвращении из Европы Феноллоза получил пост куратора отдела искусств Токийского музея (в 1888 г. переименованного в Токийский императорский музей). Он занимался не только музейным делом, но также содействовал возрождению и продолжению традиций старой японской живописи. В 1889 г. была официально открыта Токийская школа искусств (Токё бидзюцу гакко), в учреждении которой принимали участие Э. Феноллоза, Оакура Какудзо и Кано Хогай (1828–1888), художник школы Кано. Возглавил школу Оакура, который с 1891 г. читал в ней курс лекций, озаглавленный «История японского искусства» («*Нихон бидзюцуси*»). Собрание этих лекций, записанных, по-видимому, студентами, было издано впервые в 1922 г. в собрании сочинений Оакура<sup>41</sup>. В Токийской школе искусств вплоть до 1896 г. преподавалась только традиционная живопись.

В условиях медленно возрастающего интереса к японским древностям желающим собрать их коллекцию представлялись блестящие возможности, и многие использовали создавшееся положение дел с выгодой. Среди коллекционеров того времени наиболее известны имена Эдварда С. Морса (1838–1925), Чарльза Г. Уэльда (1857–1911), Вильяма С. Биглоу (1850–1926). Большую коллекцию японской живописи и гравюр *укиё-э* собрал

---

<sup>41</sup> Оакура К. Тэнсин дзэнсю. Токио: Ниппон бидзюцуин, 1922. С. 309–532.

российский морской офицер С. Н. Китаев (1864–1927)<sup>42</sup>. Фенолоза также собрал огромную коллекцию живописи, гравюр и скульптуры, позднее размещенную в Бостонском и Кливлендском музеях изящных искусств.

В 1893 г. Всемирная выставка проводилась в Чикаго. Она была названа «Колумбовской», потому что была приурочена к 400-летию юбилею открытия Америки. К ней постарались тщательно подготовиться. Японская экспозиция была представлена в специально построенном в Японии и перевезенном по морю в Чикаго павильоне Хоодэн («павильоне Феникса»), моделировавшим зал храма Бёдоин (XI в.) в городе Удзи. Павильон был сконструирован архитектором Куру Масамити (1858–1914). Внутреннее убранство должно было представлять три разные эпохи японской истории, оно было декорировано при участии мастеров Токийской школы изящных искусств под руководством Окакура Какудзо, написавшего брошюру о выставочном павильоне Хоодэн, в которой объяснялся замысел экспозиции<sup>43</sup>. Левое (северное) крыло павильона было построено в стиле эпохи Фудзивара (в современной историографии обычно называемой Хэйан; 794–1185), которую Окакура охарактеризовал как время, когда Япония была изолирована от континентального влияния, а «щедрое покровительство рода Фудзивара принесло возрождение истинно японского вкуса»<sup>44</sup>. Интерьер копировал апартаменты высокопоставленного придворного в Императорском дворце в Киото, обстановка включала стол для письма, курительницу для благовоний, музыкальные инструменты, зеркало на подставке и уборную; все предметы интерьера были выполнены с большим тщанием. Стены украсили живописью и шитьем. Правое (южное) крыло павильона представляло эпоху Асикага (1233–1568), его интерьер воспроизводил внутреннее убранство храма Гинкакудзи (1479 г.) в Киото. Две комнаты — библиотека, где «хозяин дома читал, занимался учением или предавался буддийской медитации», и комната для

---

<sup>42</sup> В настоящее время эта коллекция, насчитывающая более 4 тыс. единиц, хранится в ГМИИ им. Пушкина.

<sup>43</sup> *Okakura K.* The Hooden: An Illustrated Description of the Buildings Erected by the Japanese Government at the Worlds Columbian Exposition, Jackson Park, Chicago. Tokyo, 1893.

<sup>44</sup> *Okakura K.* The Hooden... P. 13.

чайной церемонии — должны были показать «роль, которую буддизм играл в успокоении сознания людей»<sup>45</sup>. Эпоха Асикага представляла как время утонченного вкуса и изысканных деталей интерьера. В *токонома* демонстрировались пейзажи мастера монохромной живописи Сэсю (1420–1506). Центральная часть павильона вмещала комнаты, которые использовались для официальных приемов во время выставки. Главный зал копировал роскошные покои замка Эдо в эпоху Токугава, и остальные комнаты были украшены похожим образом. Картины, изображавшие цветы и фрукты, символизировали, как сообщает брошюра, процветание искусств и всеобщее преуспевание. Отношение к эпохе Токугава в мэйдзийской Японии было сложным; однако, возможно, причиной представления этого времени на Чикагской выставке в нейтрально-положительном свете явилось желание поколебать уверенность европейцев и американцев в том, что «открытием» Японии они принесли варварам свет цивилизации<sup>46</sup>. Одной из причин выбора именно храма Бёдоин в качестве прототипа для выставочного павильона могло быть схожее стремление отделить Японию от остальной «упадочной» Азии; более древние храмы (например, один из древнейших — Хорюдзи) слишком сильно напоминали континентальные прототипы. Возможно также, что выбор «трех эпох» японской истории, сделанный Окакура, основывался на его мнении об основных предпочтениях западной публики: богатство и роскошь (Хэйан и Токугава) и стремящаяся к природе простота (Асикага)<sup>47</sup>.

Чикагская экспозиция 1893 г. принесла Японии много медалей за ремесленные изделия. Хотя живопись и скульптура также не остались без наград, преимущественное внимание публики к ремесленной продукции разочаровывало организаторов экспозиции. В это время в Японии отношение к предметам искусства отчетливо разделилось на два вектора: ремесленные продукты предназначались на экспорт, а шедевры древнего искусства надлежало сохранять и оберегать, описывая как на-

---

<sup>45</sup> Ibid. P. 23, 14.

<sup>46</sup> Snodgrass J. Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003. P. 32.

<sup>47</sup> Ibid. P. 43.

циональное достояние. Малая заинтересованность западных зрителей в этом наследии огорчала творцов «японского прошлого».

В 1897 г. был принят закон «О сохранении древних синтоистских святилищ и буддийских храмов» (*Косядзи ходзонхо*), включавший список «национальных сокровищ» (*кокухо*). В подготовке этого закона принимали участие Феноллоза и Оакура. «Национальными сокровищами» прежде называли предметы из императорских коллекций, а теперь к ним добавили и другие произведения искусства, находящиеся в Японии, в том числе китайского происхождения<sup>48</sup>.

Оакура Какудзо подготавливал и каталог для Всемирной выставки в Париже в 1900 г. История с участием Оакура в написании каталога и со степенью его авторства в итоговом варианте запутанная. Влиятельный чиновник Куки Рюити (1851–1931), покровитель Оакура, директор Токийского музея и ответственный за подготовку экспозиции, первоначально поручил текст Оакура, поскольку тот уже занимался написанием истории японского искусства, работая в Школе изящных искусств. Однако впоследствии Оакура был уволен из этого проекта и заменен на Фукути Матаити (1862–1909), одного из кураторов Токийского музея и бывшего подчиненного Оакура. Мнения исследователей насчет того, кто принял большее участие в написании окончательного варианта текста, расходятся. Э. П. Конант полагает, что текст был сильно переработан после отставки Оакура<sup>49</sup>. Киносита Нагахиро, напротив, считает, что в финальном тексте его концепция оказалась почти неизменной<sup>50</sup>. Мы склонны согласиться с последним утверждением, учитывая схожесть текста каталога с другими сочинениями Оакура.

Каталог Парижской выставки «История искусства Японии» был издан на французском языке в 1900 г., а год спустя в Японии опубликовали его перевод<sup>51</sup>. В тексте приводится краткая

---

<sup>48</sup> *Hall Yiengpruksawan M.* Op. cit. P. 114.

<sup>49</sup> *Conant E. P.* A Historiographical Overview // *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art* / Ed. By Conant E. P. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. P. 26.

<sup>50</sup> *Kinoshita N.* Okakura Kakuzo as a Historian of Art // *Review of Japanese Culture and Society*, Volume 24, 2012. P. 31–32.

<sup>51</sup> Среди вероятных изменений, которые в текст мог внести Фукути, некоторые исследователи называют больший акцент на автономности

история искусства Японии, предстающая как непрерывный линейный процесс, разделенный на исторические эпохи, маркированные принадлежностью политической власти. Экспозиция выставки была подобрана в соответствии с текстом каталога. Там были представлены не только ремесленные произведения, но также подлинные старинные предметы (скульптура из императорской коллекции и из буддийских храмов, живопись тушью, каллиграфия).

Правительство Мэйдзи отнеслось к участию в Парижской выставке серьезно, настолько же тщательно готовились, похоже, только к Венской выставке (1873). Подготовка началась за четыре года до события, в 1896 г., а бюджет, выделенный на это, почти в два раза превышал расходы на недавнюю выставку в Чикаго (1893). Однако, в отличие от Парижской выставки 1867 г. или Венской выставки, на этот раз японскую экспозицию не ждал большой успех. Кавахара Норитацу (1845–1914), бывший членом жюри в секции ремёсел на выставках в Париже в 1878 и 1900 гг., отметил в своем докладе о прошедшем мероприятии, что, если в 1878 г. к Японии относились «как к ребенку», то на выставке 1900 г. на нее смотрели как на «взрослого» и равного участника, к которому применимы «взрослые» оценочные критерии<sup>52</sup>. Прежде японская экспозиция неизменно воспринималась как «собрание диковинок» из далекой страны, недостаточно развитой и заслуживавшей снисходительного отношения. После пересмотра неравных торговых договоров с западными странами и победы Японии в японо-китайской войне (1894–1895), повлекшей за собой разговоры о «Жёлтой опасности», позиции Японии на международной политической арене укрепились — чего как раз так долго добивалось правительство Мэйдзи. Но японская экспозиция была зато впервые подвергнута серьёзной критике. На предыдущих выставках большинство стран представляли, в основном, свои промышленные достижения, в то время как Япония упорно экспонировала произведе-

---

японского искусства, нежели это прослеживается в более поздних, но однозначно атрибутированных сочинениях Оакура, для которого важны связи между культурами дальневосточного региона. См., напр.: *Kinoshita N. Op. cit. P. 21.*

<sup>52</sup> *Pollard M. C. Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kozan (1842–1916) and His Workshop. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 80.*

ния искусства и ремесел, надеясь на их наибольший успех. На этой выставке ситуация поменялась: разделы искусства заняли существенное место в экспозициях многих стран. Япония тоже тщательно приготовилась к демонстрации своего — в основном, традиционного, как и прежде — искусства, и, как всегда, представила много ремесленных изделий. Но в Европе набирало силу искусство модерна, и среди отзывов о японской коллекции появились критические замечания о том, что искусство и ремесло Японии не развивается, устаревают.

В 1898 г., после туманной истории, обусловленной, вероятно, причинами личного характера (у Окакура был роман с женой его покровителя Куки Рюити, Хацу (1860–1931)) и повлекшей за собой разрыв Окакура с Токийской школой изящных искусств и Токийским музеем (а также упомянутое выше прекращение участия в подготовке каталога Парижской выставки), он основал Академию японского искусства (Ниппон бидзюцуин), членом которой стал также Феноллоза. Другой причиной вынужденного ухода из Школы было жесткое сопротивление Окакура состоявшемуся двумя годами ранее открытию отделения западной живописи. В дальнейшем Окакура занимался делами Академии японского искусства, что было делом непростым из-за недостатка финансирования, а также предпринял путешествия в Индию и Китай, и неоднократно ездил в Америку, где с 1904 г. сотрудничал с Бостонским музеем изящных искусств. В эти годы были написаны его наиболее известные сочинения — «Идеалы Востока (с особыми отсылками к искусству Японии)» (1903), «Пробуждение Японии» (1904) и «Книга чая» (1906)<sup>53</sup>. Эти книги были написаны по-английски и переведены на японский язык лишь значительно позднее<sup>54</sup>. Однако в дальнейшем мы сосредоточимся на рассмотрении англоязычных работ Окакура по двум причинам. Во-первых, они в наиболее полной мере отражают концепции, сформировавшиеся в 1880х–1900х гг. в кругах знатоков и любителей искусства. Во-вторых, будучи пред-

---

<sup>53</sup> *Okakura K. The Awakening of Japan. New York: The Century, 1904; Okakura K. The Book of Tea. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1906.*

<sup>54</sup> Перевод вышел в 1922 г. в составе собрания сочинений Окакура, изданного Академией японского искусства (*Окакура К. Тэнсин дзэнсю*. Токио: Ниппон бидзюцуин, 1922).



назначенными для иностранного читателя, эти сочинения дают представление о том образе, который Япония эпохи Мэйдзи в лице ее активного идеолога Оакура Какудзо хотела презентовать внешнему миру.

Отставка Оакура Какудзо из государственных институций некоторым образом совпала по времени с относительной «разрядкой» в сфере искусства: вновь разрешенным в 1896 г. преподаванием живописи *ёга* в государственных школах, допуском на официальные выставки работ художников западного стиля, растущей благосклонности государства к их деятельности. Радикально консервативный взгляд на искусство как на сферу сохранения и воспроизводства исключительно старых традиций на некоторое время отошел в тень и приобрел маргинальную окраску в глазах широких слоев общества. Однако «официальная» версия истории японского искусства основывалась в большой степени на нем. А два десятилетия спустя идеи Оакура и его единомышленников оказались основой идеологии тоталитарного государства.

Осознание «японского искусства» как особого концепта, начавшись с одобрения европейцами ремесленных изделий японских мастеров, привело к закреплению в качестве канонических произведений искусства древних и традиционных работ. Этот процесс был неразрывно связан с поисками «национального прошлого», а его результаты фиксировались законодательно, а также в написанных «историях» искусства.



### Глава 3. Новые слова в языке: *бидзюцу* (искусство) в лекции Э. Ф. Феноллозы

В современном японском языке обычным способом для выражения понятия «искусство» являются два слова: *бидзюцу*, если имеются в виду визуальные жанры искусств, и *гэйдзюцу*, если обозначаются искусства сценические, или же (значительно реже) искусство в наиболее общем смысле, без учета специфики материала. Существует также слово *гидзюцу*, которое отличается от двух вышеназванных тем, что в его значении подчеркивается смысловой оттенок 'умение, техника, ремесло'. Авторитетный толковый словарь японского языка «Кодзиэн» предлагает такие значения для этих слов: «*Бидзюцу* — прежде употреблялось в отношении любых искусств; в настоящий момент означает визуальные искусства, такие как живопись, скульптура, каллиграфия, архитектура, ремесла. *Гэйдзюцу* — человеческая деятельность или ее продукт, направленные на создание и выражение эстетических ценностей посредством свободного применения определенных материалов, умений и действий; в зависимости от точки зрения делится на различные классы: визуальные искусства (скульптура, живопись, архитектура и др.), выразительные искусства (танец, актерское мастерство и др.), звуковые искусства (музыка), словесные искусства (поэзия, проза, драма и др.), а также искусства, протекающие во времени и пространстве. *Гидзюцу* — 1) ловкий прием, трюк, техника, искусство 2) приносящее пользу людям умение применить на практике научные знания, позволяющие изменить или обработать природные объекты»<sup>55</sup>. Подобное словоупотребление стало нормой на рубеже XIX–XX вв. До середины XIX в. употреблялись только понятия *гэйдзюцу* и *гидзюцу*, слова *бидзюцу* в японском языке не существовало.

Термины для обозначения отдельных жанров искусства также появились в 1870–1880е гг. Слово «скульптура» (*тёкоку*) впервые употребляется в 1876 г., «живопись» (*кайга*) — в 1882 г.<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Кодзиэн. Токио: Иванами сётэн, 1998.

<sup>56</sup> Hall Yiengpruksawan M. Op. cit. P. 113.

В эпоху Мэйдзи появилось большое количество переводов с европейских языков самого различного рода литературы. В японскую культуру вошли новые понятия, которые требовали терминологического обозначения, и лексика японского языка пополнилась новыми словами, которые должны были отразить изменившиеся жизненные реалии и новую картину мира, включавшую сведения о европейской науке и ее методологии. Создание новых терминов происходило, в основном, двумя способами: при помощи реанимации устаревших древнекитайских слов с приписыванием им нового современного значения, и образования неологизмов из иероглифических корней. Слово *бидзюцу* представляет собой пример подобного неологизма.

Попытки адаптировать новые категории западного знания в японский язык предпринимались с первых лет эпохи Мэйдзи. Например, Ниси Аманэ (1829–1897), просветитель, государственный чиновник и ярый сторонник вестернизации, переводил слово «эстетика» следующим образом (варианты приводятся в хронологическом порядке): *дзэнбигаку* (1867; 'наука о добром и прекрасном'), *сигагаку* (1870; 'искусство поэзии, музыки и живописи'), *касюрон* (1870; 'теория хорошего вкуса'), *такуби-но гаку* (1870; 'наука о высшей красоте'), *бимёгаку* (ок. 1871; 'наука о прекрасном'), *дзэнбигаку* (1874); *бимё-но гаку* (1874; 'наука о прекрасном'), *бимё гакусэцу* (ок. 1878; 'объяснение науки об изящном')<sup>57</sup>. Корень *би* — 'красота' — присутствовал в японских вариантах эстетики и искусства почти с самого начала, но окончательный вариант перевода выработан не был.

В настоящее время считается, что первым японским сочинением, в котором систематически и хронологически излагаются европейские эстетические теории, стала книга Ниси Аманэ «Объяснение науки об изящном» (*Бимё гакусэцу*), написанная в 1872 г. и оставшаяся практически незамеченной (текст не был издан до 1907 г.)<sup>58</sup>. Подобная же судьба — полное забвение —

---

<sup>57</sup> *Hamashita M. Nishi Amane on Aesthetics: A Japanese Version of Utilitarian Aesthetics // Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation / Ed. by M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. P. 90.*

<sup>58</sup> *Kambayashi T. Ogai, Schelling, and Aesthetics // Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation / Ed. by M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. P. 109; Marra M. The Crea-*

постигла и перевод «Эстетики» Э. Верона, выполненный в 1883–1884 гг. Накаэ Тёмин (1847–1901), философом-материалистом и политическим мыслителем<sup>59</sup>. В японском варианте это сочинение называлось «Поддерживающая эстетика» («Иси бигаку»). Перевод был поручен Накаэ Тёмин Министерством образования, однако выбор сочинения был, по всей видимости, в значительной степени случайным. Теория Верона — «антиэстетическая» по своей сути: он утверждает, что эстетика — абстрактный и почти бесполезный «карточный домик». Впоследствии книга Верона и перевод Накаэ Тёмин были жестко раскритикованы писателем Мори Огай (1862–1922), главный вред этой книги находившим в том, что это журналистский памфлет, и подобный образец стиля должен пагубно отразиться на литературном языке эпохи<sup>60</sup>. Впрочем, полностью этот перевод не был забыт: в названии книги в значении «эстетики» впервые употреблено слово *бигаку*, которое стало нормой для выражения этого понятия уже в 1890х гг.<sup>61</sup>

Слово *бидзюцу* впервые встречается в 1872 г. в брошюре, объявлявшей об участии во Всемирной выставке в Вене. Для выражения подобного класса понятий более привычным было слово *гидзюцу*, но оно точнее соответствовало смыслам «мастерство, умение» или «техника» и не включало нюансов значения европейского понятия искусства. Организаторы японской экспозиции Венской выставки, видимо, почувствовали необходимость в поиске более адекватного термина. Так появилось слово *бидзюцу*, употребленное как аналог немецкого *Kunstgewerbe* в следующем контексте: «На Западе искусством называют музыку, живопись, скульптуру и поэзию»<sup>62</sup>. Как можно видеть, в этом тексте понятие *бидзюцу* еще не приобрело значения «визуальных искусств», дифференциация значений происходила постепенно. Так, например, в литературоведческом трактате «Сущность повести» (*Сёсэцу синдзуй*; 1885) писателя Цубоути

---

tion of the Vocabulary of Aesthetics in Meiji Japan // *Marra M. Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden: Brill NV, 2010. P. 46.

<sup>59</sup> *Véron E. L'esthétique*. Paris: G. Reinwald et Cie., Librairies-Éditeurs, 1878.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Hamashita M. Op. cit.* P. 90.

<sup>62</sup> Цит. по: *Камбаяси Ц. Указ соч.* С. 24.

Сёе (1859–1935) слово *бидзюцу* употребляется по отношению к литературному мастерству.

Считается, что слово *бидзюцу* вошло в обиход после 1882 г., после того как стала известной лекция Э. Ф. Феноллозы «Истинная теория искусства» (*«Бидзюцу синсэцу»*), перевод которой на японский язык был издан в виде отдельной брошюры<sup>63</sup>. Несмотря на то, что Феноллоза заговорил об эстетических теориях не первым в Японии, исторически сложилось так, что западная искусствоведческая наука вошла в японский культурный контекст в его изложении.

Эрнест Франсиско Феноллоза (1853–1908) прибыл в Японию в 1878 г. Ему предложили читать в Токийском императорском университете, основанном в 1877 г., лекции на английском языке по философии и политологии. Вскоре Феноллоза начал коллекционировать произведения японского искусства. Он не получил образования в области искусствоведения, но в студенческие годы учился живописи, а в Японии заинтересовался восточным искусством. Предпосылкой для этого интереса послужили обсуждения японской живописи, в которых он принимал участие в Японском Обществе Азии (Japan Asia Society), учрежденном в 1879 г. для изучения японской культуры иностранцами, проживавшими в Японии. Феноллоза стал знакомиться с собранием биографий японских художников, составленным Асаока Окисада (1800–1856). В качестве переводчиков ему помогали в этом его студенты — Арига Нагао (1860–1921) и Окакура Какудзо. Он заинтересовался также буддийской скульптурой и во время университетских каникул неоднократно ездил в Киото и Нара, чтобы осмотреть тамошние храмы. Буддийские храмы находились в запущенном состоянии, о сохранении древних скульптур никто не заботился. Все, что Феноллоза наблюдал, привело его к мысли о необходимости спасения исчезающих древних шедевров. В 1882 г. он выступил с лекцией, которая стала поворотным моментом в осознании «искусства» в Японии как самостоятельного явления. В 1890 г. Феноллоза вернулся в Америку. С 1890 г. по 1896 г. он возглавлял Отдел восточного искусства в Бостонском музее изящных искусств, где размещалась и его собственная коллекция, состоящая более чем из 1000 картин и гравюр. В марте 1896 г. он был вынужден покинуть

<sup>63</sup> Фенороса Ф. Бидзюцу синсэцу. Токио: Рютикай, 1882.

пост главы Отдела восточного искусства из-за скандала, вызванного его разводом. В 1896 г. Феноллоза ненадолго съездил в Японию, а в следующем, 1897 г., вернулся туда, намереваясь пожить там более продолжительное время. Но отношение к иностранцам во второй половине эпохи Мэйдзи изменилось, и в академическом сообществе Феноллозу ожидал холодный прием. Оказавшись «не у дел» в искусствоведческих кругах, он посвятил себя дальнейшему исследованию японской культуры и занялся изучением театра Но, переведя на английский язык около пятидесяти пьес. Обиженный тем, что его заслуги перед японской культурой оказались так быстро забыты, Феноллоза вернулся в Америку в 1900 г. и стал профессором Колумбийского университета. Он умер 21 сентября 1908 г. в Лондоне. Перед смертью Феноллоза почти завершил работу над первым вариантом двухтомной монографии «Эпохи китайского и японского искусства». Его вдова Мэри Феноллоза (МакНил Скотт; 1865–1954) проделала огромную работу по устранению пробелов и неточностей в тексте, и издала этот труд в 1911 г.<sup>64</sup>

Общество «Рютикай», в котором Феноллоза прочитал свою программную лекцию, состояло из крупных правительственных чиновников; в него входили такие деятели, как Сано Цунэтами (1823–1902), участник японской делегации на Всемирной выставке в Вене (1873 г.) и основатель японского Красного Креста; Кавасэ Хидэдзи (Хидэхару) (1841–1907), обучавшийся музейному делу в Лондоне; Куки Рюити, один из наиболее влиятельных чиновников, отвечавших за культурную политику государства эпохи Мэйдзи. До 1883 г. в составе общества не было ни одного художника или другого деятеля культуры, и Феноллоза адресовал свою речь не непосредственным «творцам культуры», а тем людям, которые могли воздействовать на процесс благодаря своему политическому влиянию. Это еще раз подтверждает тезис о том, что японское государство эпохи Мэйдзи принимало самое непосредственное участие в формировании концепции «национальной культуры»<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> *Fenollosa E. Epochs of Chinese and Japanese Art*, London: William Heineman, 1912.

<sup>65</sup> *Rimer J. T. Hegel in Tokyo: Ernest Fenollosa and His 1882 Lecture on the Truth of Art // Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aes-*

Феноллоза прочитал эту лекцию на английском языке. Японский перевод лекции, выполненный Омори Итю (1844–1908), был издан в ноябре 1882 г. Английский оригинал текста не сохранился. В связи с этим возникает вопрос об аутентичности того текста лекции, который дошел до нас. Сомнения в авторстве высказывает Дж. Т. Раймер, обращая внимание на стиль текста, весьма цветистый и переполненный старописьменными книжными выражениями, в то время как манера письма в английских сочинений Феноллозы намного более строгая<sup>66</sup>. Однако японский перевод не мог оказаться идентичным оригиналу: Омори Итю вряд ли ставил перед собой задачу передать стилистику; кроме того, в японском языке начала эпохи Мэйдзи различия между устным и письменным регистрами языка были настолько значительными, что ситуацию, в которой текст, предназначенный для печати, копировал бы стиль устного выступления, невозможно. Позднее эти языковые различия будут в значительной степени нивелированы в результате деятельности движения «за единство устного и письменного языка» (*гэмбун итти*), которая привела к созданию унифицированного национального японского языка — еще одного важного инструмента для создания «японской нации».

Воззрения Феноллозы на искусство и его историю опираются на гегельянскую философию, таким образом, он познакомил японцев с основным направлением европейского искусствознания второй половины XIX в. Георг Вильгельм Фридрих Гегель определяет искусство, наряду с религией и философией, как ступень самопознания абсолютного духа — ключевой категории его философской системы; в искусстве абсолютный дух познает себя в форме созерцания. Опорными терминами гегелевской эстетики являются «идея» и «идеал». Согласно философии Гегеля, понятие — основа всего существующего, а все предметы и события — в природе, в обществе, в человеке и в человеческой жизни — являются его объективациями. Идея же — это понятие, объективировавшееся адекватным образом, тождество мысли с реальностью. А идея, представленная в художественной конкретно-чувственной форме — это идеал, или объективация абсолютно-

---

thetics and interpretation / Ed. by M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. P. 98.

<sup>66</sup> Ibid. P. 103.



го духа. Как идеал Гегель определяет красоту. Красота в произведении искусства в его философии выше естественной, природной красоты, поскольку дух превосходит природу; эстетическое отношение всегда антропоморфно, т. е. красота всегда связана с человеком, который ее воспринимает. Гегель исследует разные исторические периоды, охватывая искусство всех знакомых ему культур в соответствии со стремлением объяснить весь исторический процесс в рамках своей философской системы<sup>67</sup>.

Терминами «идея» и «идеал» оперируют, вслед за Гегелем, Феноллоза и его последователи. В лекции «Истинная теория искусства» Феноллоза активно употребляет слово «идея» (*мёсо* в японском тексте лекции), а Окакура Какудзо в своих сочинениях пользуется словом «идеал», вероятно, подразумевая гегельянское наполнение этого термина (не вполне, впрочем, ясно прочитываемое). Слово *мёсо* состоит из иероглифов *мё* — ‘необычный, странный’, и *со* — ‘мысль, идея’. Это слово для обозначения идеи в японском языке не прижилось (в современном японском языке для выражения значения «идея» используется слово *ринэн*).

Во вступительной части к лекции «Истинная теория искусства» Феноллоза подчеркивает, что его заметки об искусстве основываются на «научных принципах», что можно считать влиянием философии Г. Спенсера (1820–1903), который обнаруживал универсальные законы в социальных науках, и чьи идеи пользовались популярностью в японской культуре начала эпохи Мэйдзи. Феноллоза исходит из предпосылки, характерной для гегельянской философии, что в искусстве, как и вообще в развитии цивилизаций, наблюдаются периоды детства, зрелости и упадка. Согласно его утверждению, и европейское, и японское искусство на современном этапе находятся в глубоком упадке, и необходимо гигантское усилие, чтобы его преодолеть. Феноллоза сообщает, что примеры для своего изложения будет черпать из разных источников: музыки, поэзии, живописи, скульптуры, танца и т. д. В действительности он обращается почти исключительно к живописи, однако изначальная интенция

---

<sup>67</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. СПб.: Наука, 2007; G. W. F. Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin: Duncker & Humblot, 1842.

важна: ясно, что Феноллоза считал одну только живопись недостаточной для построения общей эстетической теории, и для него в значение слова «искусство» (*бидзюцу*) входят не только визуальные жанры.

В первой части лекции Феноллоза приводит три наиболее распространенных, по его мнению, подхода к определению искусства и ранжированию его образцов: по степени мастерства художника, по степени наслаждения, которое она доставляет, и по степени совершенства, достигнутого в имитации реальности, с которыми он категорически не соглашается. Он утверждает, что понять сущность искусства, обращаясь лишь к таким внешним признакам, невозможно, и мы должны обратиться к «внутренней сути» произведения искусства, чтобы обнаружить искомое в характере отношений внутри него самого. Феноллоза проводит аналогию с человеческим телом, каждый орган которого функционирует отдельно, но лишь жизненная сила человеческого существа соединяет все органы вместе и придает совершенство целому. У человека имеется, говорит Феноллоза, интуитивное понимание тех имплицитных связей, которые составляют Истину и Красоту. Для объяснения «истинной сущности» искусства он прибегает к гегелевскому термину «идея», называя «идеей» единство искусства с внутренним понятием, присущим человеческому сознанию. Именно «идея», явленная в произведении искусства, согласно теории Феноллозы, является истинной сущностью искусства<sup>68</sup>. Благодаря тому, что в произведении искусства присутствует идея, оно может становиться еще прекраснее с течением времени, а художники, способные выразить высочайший смысл, достойны безмерного уважения в обществе, поскольку они показывают другим такие высоты существования духа, которых простые люди не могут даже вообразить. Эта часть лекции — абстрактное рассуждение общетеоретического характера — едва ли могла сильно заинтересовать слушателей Феноллозы, по большей части государственных чиновников. Но она была важной для формировавшейся японской науки: едва ли не впервые кто-то говорил об «искусстве» как об особом феномене.

Во второй части лекции Феноллоза перешел к иллюстрации теории на материале японской живописи. Он полагал, что эс-

---

<sup>68</sup> Фенороса Ф. Указ. соч. С. 14–15.

тетика живописи состоит в гармоничном соответствии между формой и изображаемым объектом; большую важность имеет гармония всего произведения по отношению к красоте его отдельных частей, форма — по отношению к содержанию, линия — по отношению к тени и цвету. Такую расстановку приоритетов диктовала ему европейская искусствоведческая традиция, и он не сомневался в ее универсальной применимости. Сам Феноллоза категорически отвергал превосходство западного искусства, утверждая, что настоящее искусство можно найти именно на Востоке. Но в его утверждении о совершенстве японского искусства можно найти отголоски европейского японизма, поиска диковинного «Другого», содержащего утерянные истины. Таким же образом «восточные диковинки» встречали восторженный прием в колониальной Европе, а художники романтизировали только что «открытое» японское искусство, считая, что с помощью почерпнутых из японских произведений приемов можно вдохнуть новую жизнь в свои картины<sup>69</sup>. Позднее похожее убеждение приведет к возникновению течения примитивизма, поиску новых художественных образов в искусстве островных и африканских традиционных культур.

Далее в лекции Феноллоза сопоставил европейскую и японскую живопись, придя к выводу, что художественные приемы последней намного совершеннее. Примером истинного произведения искусства, согласно его лекции, является картина *нихонга*, т. е. «японская картина». Термин *нихонга* появился в эпоху Мэйдзи вместе и в противовес термину *ёга* — «западная картина». Он объединил все новые картины, написанные в жанрах, существовавших в Японии до вестернизации, игнорируя существенные различия между ними<sup>70</sup>. Феноллоза сравнил западную и японскую живопись (*нихонга*) по пяти критериям: по степени имитации природы, присутствию или отсутствию светотени, наличию или отсутствию линии контура, густоте красок и сложности композиции. По всем этим крите-

---

<sup>69</sup> См.: Karatani K. Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa // Japanese Art after 1945: Scream against the Sky / Ed. by A. Munroe. New York: Harry Abrams, 1994. P. 34.

<sup>70</sup> Сато Д. Нихонга-но тандзё: Нихон-но киндай бидзюцу. Токио: Одзуки сётэн, 1993. С. 5.

риям, говорил он, *нихонга* совершеннее любых произведений западной живописи<sup>71</sup>.

Феноллоза назвал также единственный жанр японской живописи, который он считал неподобающим и недостойным сохранения. Это произведения *бундзинга* («живопись образованных на письменный лад людей»), которые получили широкое распространение в эпоху Токугава. Феноллоза выносит по поводу этого жанра уничижительные оценки, контрастирующие со спокойным тоном лекции. Он объясняет свою неприязнь к нему тем, что ключевыми словами для его определения являются «образованный, письменный», и потому произведения этого жанра не выражают в полной мере принципов, характерных для живописи; по его словам, «это все равно что судить живопись в терминах музыки». Он говорит, что в этом жанре живописи нет должного единства, которое возникает обычно между центральными и периферическими элементами благодаря правильным внутренним связям, и даже работы признанных мастеров, таких как Икэно Тайга (1723–1776) и Ёса Бусон (1716–1783), страдают этим недостатком<sup>72</sup>. Неприятие Феноллозой *бундзинга* по причине того, что они не в полной мере соответствуют живописным канонам, свидетельствует о том, что для него искусство — *бидзюцу* — это все же, в первую очередь, искусство визуальное, хотя формально в значение этого термина он и включил другие виды искусств.

Заключительная часть лекции посвящена мерам практического характера, которые Феноллоза предлагал для возрождения японского искусства. Первый вопрос, которым он задается: почему японское искусство, если оно настолько превосходит западное, так плохо продается в Европе? Здесь Феноллоза, очевидно, говорит о традиционных школах живописи, которые были мало знакомы западному зрителю, ведь, например, гравюры *укиё-э* не страдали отсутствием внимания европейцев. На этот вопрос он дает сугубо прагматичный ответ: дело в том, что японские художники пока еще плохо понимают, какого рода живопись хочет видеть западный зритель. Следует обновлять методы искусства, а энергия нынешнего поколения япон-

---

<sup>71</sup> Фенороса Ф. Указ. соч. С. 35–41.

<sup>72</sup> Там же. С. 46–47.

ских художников должна быть направлена на оформление нового — но аутентично японского — искусства.

Для того чтобы возродить традиционное японское искусство, Феноллоза предложил развивать три основных направления деятельности. Во-первых, он затронул вопрос об основании художественных школ, и, хотя этот шаг казался ему естественным (в 1889 г. Феноллоза действительно принял участие в учреждении Токийской школы искусств), он видел в нем больше опасностей, чем преимуществ. По его мнению, показателен пример истории западного искусства, в котором не появилось великих имен только благодаря одному лишь открытию художественных школ. Помимо этого, он указывает на опасность утверждения одного-единственного «официального» стиля искусства в результате школьного преподавания, так как «идея» может — и должна — проявляться во многих стилях. Кроме того, художественные школы европейской системы предполагали достаточно краткий период обучения, а затем художники оказывались предоставленными сами себе и должны были совершенствоваться самостоятельно, в то время как система традиционных японских школ включала длительную поддержку и контроль со стороны наставника, что ему импонировало больше. Во-вторых, Феноллоза говорил о необходимости оказания материальной поддержки молодым художникам традиционных жанров, для того чтобы они могли не оставлять своего ремесла и возрождать японское искусство. Феноллоза предложил даже конкретную меру: почему бы не предоставить молодым художникам возможность декорировать Императорский дворец в Токио, который восстанавливался после пожара 1873 г., говорил он. В-третьих, Феноллоза указал на необходимость организации публичных выставок, считая, что отклик большого количества людей будет воодушевлять художников. Также он отметил, что важно вовлекать публику в обсуждение важности искусства и его роли в культуре<sup>73</sup>.

Таким образом, лекция Феноллозы подразделяется на три смысловые части: теоретическое объяснение понятия «искусство», анализ принципов японской живописи в соответствии с критериями гегельянского искусствознания и практические

---

<sup>73</sup> Там же. С. 54–58.

предложения по возрождению традиционных японских школ живописи.

Долгое время в историографии Феноллоза рассматривался как оригинальный мыслитель, «создатель» и спаситель японского искусства, овеванный романтическим ореолом, но в последнее время преобладает другое мнение, согласно которому он лишь познакомил японских интеллектуалов с последними веяниями в области эстетических теорий и дал старым явлениям новые имена<sup>74</sup>. Действительно, с западными эстетическими концепциями знакомили японскую публику и Ниси Аманэ, и Наказ Тёмин, и другие люди. О причинах, по которым наибольшее влияние на формирование вектора японского искусствоведения оказала лекция Феноллозы, можно догадываться с большей или меньшей степенью вероятности. Феноллоза был приглашенным иностранным специалистом, а в первой половине эпохи Мэйдзи мнения иностранцев чрезвычайно ценились, и членство иностранного профессора в элитарном клубе «*Рютикай*» не могло не приветствоваться. К тому же он высказывал весьма лестные для японцев оценки их культурного наследия. Личное знакомство с высокопоставленными правительственными чиновниками помогало Феноллозе воплощать идеи на практике и обзаводиться учениками, продолжившими его деятельность. Немаловажно также, что в гегельянской схеме истории японского искусства, предложенной Феноллозой, возможность использования ее в качестве базиса для идеологии национального государства была заложена изначально.

У некоторых исследователей возникают сомнения в общей компетентности Феноллозы. В частности, Л. Чисолм утверждает, что Феноллоза основывал свое рассуждение не на сочинениях самого Гегеля, а на их кратком изложении, и приводит возможный источник: «Наука мышления: логическая система»<sup>75</sup> (1869) Чарльза Кэррола Эверетта<sup>76</sup>. Т. Дж. Раймер отме-

---

<sup>74</sup> См.: Conant E. P. Principles and Pragmatism: The Yatoi in the Field of Art // Foreign Employees in Nineteenth Century Japan / Ed. by E. R. Beauchamp, A. Iriye. Boulder: Westview Press, 1990.

<sup>75</sup> Everett C. C. The Science of Thought: A System of Logic. Boston: W. V. Spencer, 1869.

<sup>76</sup> Chisholm L. W. Fenollosa: The Far East and American Culture. New Haven: Yale University Press, 1963. P. 26.

чает гораздо более скупое употребление примеров из всемирной истории искусства в лекции Феноллозы по сравнению с «Лекциями по эстетике» Гегеля, и напоминает о том, что у него было немного времени на изучение дальневосточной живописи (тем более, что не существовало ее написанной истории), однако в то же время приводит и контраргумент, который можно интерпретировать в пользу большей эрудированности Феноллозы: «Истинная теория искусства» изначально представляла собой текст, предназначенный для устного произнесения, и все же автор сумел донести до слушателей большой объем информации; к тому же, учитывая специфику аудитории, часть примеров, приводимых в «Лекциях» Гегеля, неизбежно приходилось опускать<sup>77</sup>. В нашу задачу не входит установление истинных границ компетентности Феноллозы, однако сомнения, возникающие относительно его эрудированности, заставляют задуматься о факторе случайности, оказавшем влияние на набор культурных заимствований начала эпохи Мэйдзи.

Участие Феноллозы в деле сохранения культурного наследия Японии было своеобразным. С одной стороны, он в огромной степени способствовал тому, чтобы это наследие изучалось и сохранялось. С другой стороны, он собрал большую коллекцию японского искусства еще в то время, когда сами японцы не придавали значения этим «вещицам», и их можно было скупить за бесценок. Феноллоза пытался «сделаться» человеком японской культуры, но, очевидно, оставался в рамках колониальных традиций своего времени: обнаруженные ценности следовало переправлять в метрополию, и именно так поступил Феноллоза. Свою коллекцию он путем сложных перепродаж разместил в Бостонском музее изящных искусств.

Феноллоза не создал цельной концепции «истории японского искусства», которая функционировала бы в японской культуре (его сочинение «Эпохи китайского и японского искусства», опубликованное в 1911 г., несомненно, является такой «историей», однако эта книга существовала вне культурного контекста Японии). Но его деятельность положила начало процессу теоретического осмысления понятия «искусство», и, по ряду причин, именно его слова об искусстве, охране древнего на-

<sup>77</sup> Rimer J. T. Hegel in Tokyo... P. 105.

следия и восстановлении традиций прошлого были услышаны и восприняты как руководство к действию. Терминологию и методические приемы Эрнеста Феноллозы использовал при построении своей «истории японского искусства» его ученик Оакура Какудзо.



#### **Глава 4. Концепции: история «национального искусства» в сочинениях Оакура Какудзо**

Э. Ф. Феноллоза в своей лекции «Истинная теория искусства» обратил внимание японской интеллектуальной и политической элиты на феномен искусства, а в результате знакомства с устройством западных национальных государств стало известно, что искусство может играть значительную роль в формировании «общенациональной культуры» и государственной идеологии. Феноллоза задал направление для создания истории искусства Японии. Наиболее преуспел в этом его ученик Оакура Какудзо, в трудах которого вариант концепции «японского искусства» представлен в целостном виде, а отголоски влияния его концепции на описания истории искусства Японии обнаруживаются вплоть до сегодняшнего дня.

Оакура Какудзо родился в 1862 г. в Йокогаме. Отец воспитывал его в соответствии с веяниями новой эпохи, и Оакура начал обучаться английскому языку уже в шестилетнем возрасте. Он учился на дому у американских миссионеров, затем посещал англоязычную школу. Исследователь Ирокава Дайкити утверждает, что, благодаря раннему овладению английским языком, Оакура, в отличие от большинства своих современников, мог свободно говорить, читать, писать и думать по-английски, и даже высказывает мнение, что его японский слог не был столь плавным и красивым<sup>78</sup>. Вряд ли можно согласиться с этим мнением, поскольку Оакура все же большую часть своей жизни провел в Японии и активно занимался преподаванием и публицистикой — несомненно, на японском языке; да и красота его английского слога — вопрос весьма спорный. Однако основные свои философско-публицистические труды Оакура написал на английском языке, что, видимо, не составляло для него особой сложности и представлялось важной задачей в свете необходимости формирования образа Японии за рубежом.

---

*Ирокава Д. Тоё-но би-но сито. Тэнсин: соно сёгай-но дорама // Рэкисика-но усо то юмэ. Токио: Асахи Симбунся, 1974.*

С 1870 г. к занятиям Окакура английским языком добавилось изучение японской классической литературы и китайской классики. В 1877 г. он поступил в Токийский Императорский университет, где изучал политологию и этику. В университете Окакура познакомился с Э. Ф. Феноллозой: он посещал его лекции по политологии, а также помогал Феноллозе в качестве переводчика при поисках букинистических изданий. В университете он также изучал школы китайской и японской живописи, искусство сложения китайских стихов (*канси*) и учился играть на традиционном музыкальном инструменте *кото*. Однако избрать искусствоведение делом своей жизни Окакура, похоже, не приходило в голову. В 1880 г. он готовил дипломную работу по политологии и уже написал текст под названием «Теория государства», но, как считается, не смог ее защитить из-за курьезного случая: во время семейной ссоры жена Мотоко (1867–1924) схватила листы с его дипломной работой и бросила их в огонь<sup>79</sup>. До защиты оставалось всего две недели, и Окакура наспех написал новый текст — «Теория искусства», который был принят в качестве дипломной работы. В соответствии с темой дипломной работы Окакура назначили на службу в Министерство образования. В 1886 г. Окакура на год отправился за рубеж в составе Императорской комиссии по искусству во главе с Э. Ф. Феноллозой с целью изучения музейного дела и современных тенденций в искусстве. С 1889 г. по 1898 г. он руководил отделом искусств Токийского Императорского Музея, и в те же годы возглавлял Токийскую школу изящных искусств. В 1898 г. Окакура и несколько его знакомых художников основали Академию японского искусства. Окакура совершил много зарубежных поездок: четыре раза посещал Китай (в 1893, 1906, 1908 и 1912 гг.) для изучения китайского искусства, больше года (1901–1902) прожил в Индии, с 1904 г. неоднократно посещал Америку. В Индии Окакура познакомился с Вивеканандой (1863–1902), а также близко подружился с Рабиндранатом Тагором (1861–1941). Знакомство с этими индийскими мыслителями оказало большое влияние на его взгляды.

Наиболее законченные и зрелые труды Окакура («Идеалы Востока», «Пробуждение Японии» и «Книга чая») написаны на анг-

---

<sup>79</sup> Ирокава Д. Указ. соч. С. 93.

лийском языке<sup>80</sup>. Он писал эти сочинения в большой степени для западного читателя, как делали и многие другие его современники<sup>81</sup>. Это должно было стать одним из способов «включения» Японии в мировой контекст. Японоязычные работы Окакура — не такие упорядоченные, как его англоязычные сочинения; это, в основном, журнальные статьи, а также собрание лекций по японскому искусству, которые он читал в 1890–1893 гг., озаглавленное «История японского искусства» («*Нихон бидзюцуси*»). Их, скорее, можно считать подготовительным этапом к написанию более поздних сочинений.

Большую известность сочинения Окакура Какудзо получили в конце 1930х гг., когда его наследие было чрезвычайно востребовано ультранационалистическими движениями, которые воспользовались ими для теоретического обоснования идеологии паназиатизма и экспансии в Восточной Азии. При анализе влияния сочинений Окакура Тэнсин на идеологию 1930х — 1940х гг. следует учитывать, что автором они писались в иное историческое время; по замечанию исследователя П. Корхонена, связь концепций Окакура с милитаризмом и паназиатизмом 30х гг. примерно такая же, как между сочинениями Ф. Ницше и нацистской идеологией<sup>82</sup>. После окончания Второй мировой войны труды Окакура были объявлены наследием милитаристского прошлого и надолго забыты. Их частичная реабилитация произошла в 1979–1981 гг., когда было издано собрание сочинений Окакура в девяти томах<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Существует также четвертое англоязычное сочинение Окакура — «Пробуждение Востока», которое было написано в 1901–1902 гг. во время пребывания Окакура в Индии. Однако нет сведений о том, что сам автор собирался опубликовать его. Оно вышло в 1938 г. в японском переводе на волне идеологии паназиатизма, а в 1940 г. был опубликован английский оригинал (*Okakura K. The Awakening of the East. Tokyo: Seibun-kaku, 1940*).

<sup>81</sup> Например, Нитобэ Инадзо (1862–1933) (*Nitobe I. Bushido: The Soul of Japan. New York: GP Putnam's Sons, 1905*), Судзуки Дайсэцу (1870–1966) (*Suzuki D. T. Essays in Zen Buddhism. New York: Grove Press, 1927*), Като Гэнти (1873–1965) (*Kato G. A Study of Shinto, the Religion of the Japanese Nation. Tokyo, 1926*).

<sup>82</sup> *Korhonen P. The Geography of Okakura Tenshin // Japan Review, № 13, 2001. P. 110.*

<sup>83</sup> *Окакура Т. Окакура Тэнсин дзэнсю. Токио: Хэйбонса, 1979–1981.*

Ни одно из сочинений Окакура не является искусствоведческим в привычном нам смысле этого слова. Так, «Идеалы Востока» — эстетико-политическая программа, высокопарный панегирик Азии, богатый красочными эпитетами и не всегда отличающийся стройностью мысли. В подобном же стиле выдержана «Книга чая», сочетающая историю чайной церемонии с восхвалением японской культуры в целом. «Пробуждение Японии» — полемическое сочинение в публицистическом стиле.

При формировании своей истории японского искусства Окакура, как и Феноллоза, пользуется гегельянской исторической схемой. Он использует соответствующие термины, такие как «идеал», «символическая», «классическая» и «романтическая» стадии развития искусства, и выстраивает историю искусства Японии по хронологическому принципу, утверждая ее непрерывность и преемственность, а также роль каждой ее стадии для конечного результата — современной ситуации. Хронология японской истории, которая привычна в современной историографии, к тому времени еще не сформировалась, будучи так же, как и «история японского искусства», продуктом сознательного конструирования традиции, поэтому в различных сочинениях Окакура периодизация истории искусства отличается. В ранних сочинениях деление древней и раннесредневековой истории дробное, в «Идеалах Востока» — более обобщенное. Названия эпох привязаны к политической истории и происходят от имен или девизов правления императоров, династий сёгунов, названий столиц. В «Истории японского искусства» выделены следующие периоды: эпоха, предшествующая правлению императрицы Суйко, эпоха императрицы Суйко, императора Тэндзи, императора Тэмпэй, эпоха Хэйан, Камакура, Асикага, Тоётоми Хидзёси, Токугава и последующая (современность). В «Идеалах Востока» его хронология несколько более привычная современному историку-японисту: эпоха Асука, эпоха Нара, эпоха Хэйан, эпоха Фудзивара, эпоха Камакура, эпоха Асикага, эпоха Тоётоми и ранняя эпоха Токугава (вместе), поздняя эпоха Токугава, эпоха Мэйдзи.

В каталоге Всемирной выставки (1900) линейное развитие искусства описывается так: «Можно одной чертой обозначить его взлеты и падения... с протоисторической эпохи оно постепенно возвысилось к эпохе Суйко [593–628. — О. Л.], устойчиво

развивалось в эпоху Тэндзи [661–672] и процветало в эпоху Тэмпэй [Тэмпё; 729–749]; затем был упадок, и вновь оно вознеслось при Кукай [буддийский монах, годы жизни: 774–835] и Канаока [художник, IX в.], опять пришло в некоторый упадок в эпоху Гэмпэй, но поднялось в эпоху Камакура [1185–1333]; в эпоху Асикага [1333–1568] мы достигли величия Хигасияма [1449–1474], но затем пережили краткий период Тоётоми [1568–1600]; потом была эпоха Гэнроку [1680–1709], противоположная Тоётоми, которая перешла в эпоху Тэммэй [1781–1788]; наконец, мы дошли до сегодняшнего дня»<sup>84</sup>. Это очень похоже на гегельянскую схему совершенствования искусства, обусловленную тем, что Абсолютный дух проходит через различные стадии развития<sup>85</sup>. В «Идеалах Востока» Окакура ссылается на гегельянскую схему прямо: «Европейские ученые любят делить развитие искусства прошлых веков на три периода, и, несмотря на то, что подобной классификации порой не достаёт точности, она справедлива; ведь фундаментальные законы жизни и прогресса лежат в основе не только всеобщей истории искусства как единого целого, но также и в основе внешних форм и деятельности отдельных художников и школ»<sup>86</sup>. Однако если оригинальная гегельянская схема исторического развития объясняла отношения и связи между различными культурами и народами, то Окакура применяет ее исключительно к японской истории, включая в нее, при необходимости, лишь некоторые другие страны Азии. Изредка он проводит параллели с западной культурой, но они занимают малую часть в соотношении с общим объемом текста (так, в тексте «Идеалов...» встречается всего 24 упоминания европейских имен собственных). Это, скорее, дань тенденциям времени, или же необходимые, по мнению Окакура, поясняющие примеры, призванные помочь западному читателю, для которого предназначалось англоязычное произведение, лучше представить, о чем говорит автор.

Рассказ об истории японского искусства Окакура начинает с доисторических времен: с изложения гипотез о происхождении населения Японии, или «народа Ямато». В то время как в каталоге Всемирной выставки (1900) приводится только «официальная»

<sup>84</sup> Окакура К. Тэнсин дзэнсю... С. 322.

<sup>85</sup> Tanaka S. *Imaging History*... P. 31.

<sup>86</sup> Okakura K. *The Ideals of the East*... P. 163–164.

мифологическая версия<sup>87</sup>, в «Идеалах...» органично соседствуют две: мифологическая и научная (гипотеза о переселении народов с материка), и Окакура не видит в них противоречия<sup>88</sup>. Далее он говорит, что природа японского архипелага чрезвычайно располагает к тому, чтобы на его территории развивалось искусство: острова окружены океаном, климат мягкий, смена времен года хорошо выявлена, горы и реки необычайно живописны. Обоснование «особости» Японии посредством обращения к ее географии не было новым приемом: еще в XVII–XVIII вв. идеологи «школы национальных наук» (*кокугакуха*) утверждали, что территория Японии уникальна именно потому, что на ней «проживают» синтоистские божества. К тому же обращение к природе как к значимому фактору развития культуры и нравственности для традиционной дальневосточной мысли был естественным: центр государственности по определению должен обладать благоприятной природой и климатом, для того чтобы он мог стать распространителем культуры и цивилизации<sup>89</sup>.

Важная характеристика, которую Окакура приписывает «исконно японской», не испытавшей континентального влияния, культуре — любовь к чистоте. В «Идеалах...» он пишет: «Врожденная любовь японского искусства к чистоте, иногда действующая в ущерб его роскоши, придает нашему декоративному и промышленному искусству изысканную завершенность, и, возможно, ни в одном континентальном произведении нельзя найти ничего подобного»<sup>90</sup>. В каталоге Всемирной выставки (1900) обнаруживается та же мысль: «Любовь к чистоте и ясности — наследственные и врожденные японские добродетели, такие же, как и честность, мораль, неподкупность. Эти достоинства были в обычаях этого народа, и наложили особый отпечаток на обыкновения, этикет, одежду, пищу и жилище. Во всем том, что делают японцы, обнаруживается идеал чистоты и невинности, которая присуща им всегда и везде»<sup>91</sup>. При этом

---

<sup>87</sup> Hayashi T., Kouki R. Histoire de l'Art du Japon: Ouvrage Publie par la Commission Imperiale du Japon a l'Exposition Universelle de Paris. Paris: Maurice de Brunoff, 1900. P. 15.

<sup>88</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 15–16.

<sup>89</sup> Подробно о восприятии природы в японской культуре см.: Мецгеряков А. Н. Terra nipponica...

<sup>90</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 16–17.

<sup>91</sup> Hayashi T., Kouki R. Op. cit. P. 4.

подразумеваются самые разные аспекты чистоты: во французском тексте каталога в значении чистоты употреблены три различных слова: *propreté* — ‘чистота, аккуратность, опрятность’, *netteté* — ‘чистота, ясность, определенность’ и *pureté* — ‘чистота, безупречность, невинность’. Мотив чистоты не был собственной новацией Оакакура, он часто встречается и в других текстах японской культуры<sup>92</sup>.

Согласно рассуждениям Оакакура, адаптация достижений других культур в Японии началась со времени похода полубогини императрицы Дзингу в Корею. Он признает, что Япония многому научилась у Кореи, которая, в свою очередь, почерпнула знания и умения у Китая. По его мнению, характер японского искусства сформировался под влиянием буддизма, и явление, которое он называет «японским искусством», возникает в эпохи Асука и Нара. Оакакура упоминает о многочисленных заимствованиях из индийского и китайского искусства. Образцовым произведением искусства этого раннего периода он считает храмовый комплекс Хорюдзи (завершен в 607 г.), а также статую Большого Будды в храме Тодайдзи (середина VIII в.). Повествуя о строительстве храма Тодайдзи с его гигантской бронзовой статуей Будды (завершена в 752 г.), Оакакура говорит о том, что они были созданы по замыслу монаха Гёги (668–749) — личности, существование которой подтверждается историческими источниками. Оакакура, однако, рассказывает о нем неканоническую легенду: «Гёги умер на следующий день [после открытия статуи Большого Будды]: он жил лишь для того, чтобы увидеть грандиозное дело своей жизни завершённым»<sup>93</sup>. Такие факты относительно судьбы Гёги не подтверждаются известными хрониками, и это позволяет предположить, что Оакакура пользовался не доступными широко сведениями — возможно, храмовыми записями, к которым он получал доступ во время обследований ареала Кансай, или же что он не сильно заботился об исторической точности текста.

Искусство эпохи Асука Оакакура, пользуясь гегельянской терминологией и мыслительной схемой, относит к символическому

---

<sup>92</sup> Например, см.: о мотиве чистоты как отличительной черты жителей Японского архипелага у философа-неоконфуцианца Нисикава Дзёкэн (1648–1724): *Мещеряков А. Н. Terra nipponica...* С. 236–237.

<sup>93</sup> *Okakura K. The Ideals of the East...* P. 123.

периоду: «На Востоке был свой период, который можно назвать *символическим*, или, лучше, *формалистическим*, когда материя, или закон материальной формы, доминировал над духовным началом в искусстве...»<sup>94</sup>. В эпоху Нара искусство Японии, по его мнению, вступает в классический период: «Следующим выступает т. н. *классический* период, когда красоты стараются достичь посредством объединения духа и материи»<sup>95</sup>. В эпоху Фудзивара (в периодизации Оакура это вторая половина эпохи Хэйан, X–XII вв.), согласно мнению Оакура, не было совершено каких-либо новаторских прорывов в искусстве, однако чрезвычайно хорошо реализовалась способность японцев к адаптации иностранных заимствований. Оакура полагает, что именно эпоха Хэйан (когда Япония ограничила связи с Китаем) стала тем периодом, когда сформировалась «национальная культура» Японии<sup>96</sup>. Подобная точка зрения на то, какой именно из пластов японской культуры следует признать каноническим и называть культурой национальной, была вполне в духе его времени. Сходным образом в формирующейся концепции «японской литературы» важное место впервые заняли «Повесть о Гэндзи» Мурасаки Сикибу (начало XI в.) и другие хэйанские произведения<sup>97</sup>. Слово «национальный» (national) Оакура употребляет в самых разных сочетаниях: «национальное сознание», «национальная культура», «национальная религия», «национальный гений», «национальный поток», «национальная страсть», «национальная судьба», «национальное наследие», «национальная жизнь», «национальное пробуждение», «национальная независимость», «знамя национальности», «национальная реализация», «национальная гордость», «национальная целостность», «национальное мышление», «национальные идеи», «национальные темы», «национальная энергия», «национальное искусство». Такое употребление этого слова, нестрогое и гиперчастотное, свидетельствует о том, что для Оакура туманное понятие «нации», актуализировавшееся в Японии во второй половине XIX в., было чрезвычайно важным, являясь отправной точкой всех его

---

<sup>94</sup> Ibid. P. 164.

<sup>95</sup> Ibid. P. 165.

<sup>96</sup> Ibid. P. 141.

<sup>97</sup> Судзуки С. Нихон-но бунка насэнаридзуму. Токио: Хэйбонся, 2005. С. 128–129.



рассуждений. Он применяет это понятие ко всем рассматриваемым эпохам, в духе традиций XIX в. считая, что нации существовали всегда и являются объективной реальностью. Окакура употребляет этот термин, не вкладывая в него точного смысла; отсюда абсурдные и пафосные словосочетания вроде «знамени национальности» (в оригинале — *banner of nationality*).

Эпоху Камакура Окакура считает переходной, отмечая, что в этот период зародились те явления в искусстве, которые в полной мере раскроются впоследствии. Чрезвычайно важной он считает эпоху Асикага, относя ее к романтическому, в гегельянской терминологии, периоду развития искусства: «Но индивидуализм — эта искра, образующая базис современной жизни и мышления — уже ожидал возможности пробиться сквозь корку классики и окончательно разжечь огонь свободы... Со времен мастеров эпохи Асикага японское искусство неизменно придерживалось восточного Романтического Идеала, то есть выражения Духа в высочайшем усилии искусства, и лишь в эпохи Тоётоми и Токугава оно некоторое время находилось в упадке»<sup>98</sup>. В соответствии с гегельянской схемой, согласно которой романтический период в искусстве — это время его наивысшего расцвета, Окакура считает искусство эпохи Асикага наиболее совершенным. Культура эпохи Асикага, по его мнению, основывается на достижениях предыдущей эпохи Камакура, когда в японском обществе господствовали воинственные настроения. Также он отмечает роль дзэн-буддизма в жизни этой эпохи. Основными характеристиками искусства периода Асикага Окакура назвал стремление к выражению собственной индивидуальности, рыцарству, скрытому совершенству и утонченности, внешней простоте и незамысловатости. Он утверждает, что романтический период японского искусства в корне отличается от такого же периода в искусстве европейском, основными характеристиками эпохи Асикага называет тонкий вкус, дух и уважение к древним законам: «Аристократы эпохи Асикага, по-своему изысканные, как и их предшественники Фудзивара, перешли от роскоши к утонченности. Они любили жить в тростниковых хижинах, выглядевших просто, как хижина бедного крестьянина... Эти люди говорили, что красота сокрытая глубже, нежели выраженная снаружи, так же как

<sup>98</sup> *Okakura K. The Ideals of the East... P. 166–168.*

подлинная жизнь вселенной всегда побеждает низшие и второстепенные проявления»<sup>99</sup>.

Следующий за эпохой Асикага период — в терминологии автора эпоха Тоётоми Хидэёси и начало эпохи Токугава (XVI–XVII вв.) — Окакура оценивает крайне негативно, как период упадка, считая это время засильем некультурных людей, достигших высокого положения благодаря беспорядкам военного времени и стремящихся к роскоши: «Новоиспеченная аристократия того времени, как и их прославленный лидер, состояла из людей, которые создали свою родословную при помощи меча... Их некультурному сознанию, естественно, казалась безвкусной торжественная и суровая утонченность князей Асикага, ведь она была им непонятна»<sup>100</sup>. Он полагает, что эти люди ничего не понимали в «истинном искусстве». Положительные тенденции этого периода Окакура усматривает только в произведениях, в которых заметно возвращение к традициям предыдущей эпохи Асикага; однако он утверждает, что даже тех художников, которые не забыли старых традиций простоты и изысканности, не обошло навязанное временем стремление к декоративности и использованию ярких красок. Кроме того, он осуждает стремление самих художников к роскоши. Отношение Окакура к периоду Токугава было в духе времени: в эпоху Мэйдзи восприятие всего связанного с предшествующей эпохой было крайне негативным, власти пытались как можно сильнее дистанцироваться от прежних политических лидеров и убедить население в том, что установленный в результате преобразований Мэйдзи порядок является единственно правильным

О второй половине эпохи Токугава (XVIII — первая половина XIX вв.) Окакура также отзывается неодобрительно, особенно акцентируя внимание на том, что «сёгуны Токугава в своем рвении к всеобщему объединению и порядку вытеснили живые порывы из искусства и из жизни», а «общество было перемолото в единую массу»<sup>101</sup>. Его утверждение о всеобщем объединении справедливо только в политическом смысле: Токугава Иэясу (1543–1616) действительно объединил Японию под своей властью после долгих междоусобиц, однако об унификации культу-

---

<sup>99</sup> Ibid. P. 176–177.

<sup>100</sup> Ibid. P. 187.

<sup>101</sup> Ibid. P. 195.

ры речь не шла. Такая унификация имела место как раз в эпоху Мэйдзи, но Окакура этого не замечает. Он говорит, что искусство находилось под жестким контролем сёгунов, и традиционные школы живописи пришли в упадок из-за того, что были вынуждены постоянно выполнять государственные и коммерческие заказы в ущерб свободе творчества. Среди положительных явлений в искусстве эпохи Токугава он выделяет творчество художников, проживавших в Киото: «Благодаря более свободной атмосфере Киото там возникла иная, более высокая форма демократического искусства... Здесь художники, которые презирали давление школы Кано, могли рискнуть и позволить себе свои собственные отклонения от традиции, а богатый средний класс [middle classes] имел возможность восхищаться их оригинальностью»<sup>102</sup>. Слово «демократический» — еще один пример того, как Окакура использует новые термины без реального наполнения их значением.

Выбор в качестве «достойных» произведений искусства творений художников из Киото — начиная с эпохи Хэйан, традиционного места проживания императора — был, вероятно, обусловлен историческими обстоятельствами. Одной из главных целей создания «истории японского искусства» Окакура, как и других «историй», создававшихся в эпоху Мэйдзи, было описание истории Японии как страны, на всем протяжении своего существования связанной с судьбой императорского рода; подтверждения этого есть как в «Идеалах...», так и в каталоге Всемирной выставки (1900): «Японцы гордятся своей верностью императору и своей любовью к родине. Действительно, наш императорский дом — потомки основателя империи, а он — предмет всеобщего самоотверженного почитания. Гений основателя империи заложил крепкие и долговечные основы счастья народа. Поэтому все обожают его и поклоняются ему, и на его потомков смотрят как на первую семью в империи, благороднейшую и наиболее уважаемую»<sup>103</sup>.

Рассказывая об искусстве эпохи Токугава, Окакура затрагивает вопрос о цветных гравюрах *укиё-э*. Возникшие в городской среде Эдо в XVII в. гравюры традиционно считались в японской культуре произведениями низкого жанра, и даже когда увлече-

---

<sup>102</sup> Ibid. P. 200.

<sup>103</sup> Hayashi T., Kouki R. Op. cit. P. 4.

ние ими в Европе набрало силу, японцы не смогли позволить себе включить их в экспозиции Всемирных выставок — в их глазах признать подобные произведения своей официальной «визитной карточкой» означало бы, как минимум, сильно скомпрометировать имидж страны. Однако также невозможно было полностью игнорировать мнение европейцев, поскольку создание положительного образа Японии в глазах мира было одной из приоритетных задач правительства Мэйдзи. Поэтому если в 1880е гг., когда Окакура вместе с Феноллозой только начинали изучать искусство Японии, они высказывались о гравюрах резко негативно — видимо, надеясь на то, что своими собственными усилиями смогут в корне изменить представления о «японском искусстве» в глазах как самих японцев, так и иностранцев, то к началу XX в. стало ясно, что популярность гравюр — явление устойчивое, и с ним придется считаться. Поэтому описания *укиё-э* в поздних текстах Окакура все-таки присутствуют, хотя и снабжены многочисленными оговорками, которые должны убедить читателя в том, что гравюры лишены особенностей, свойственных настоящему искусству: «Великое искусство — такое, перед которым мы жаждем умереть. А произведения конца эпохи Токугава позволяли человеку лишь предаваться удовольствиям причудливых фантазий»<sup>104</sup>. Окакура горько сетует на то, что именно гравюры наиболее ценятся на Западе: «Японское искусство до сих пор не рассматривается на Западе всерьез как раз потому, что поначалу все замечают милостивые работы этого периода, а совсем не великие шедевры, спрятанные в коллекциях даймё и храмовых сокровищницах»<sup>105</sup>. Он пишет об этом же несерьезном восприятии в «Книге чая»: «Когда же Запад поймет, или хотя бы попытается понять Восток? Мы, азиаты, часто бываем потрясены той невероятной сетью утверждений и выдумок, которая соткана вокруг. Нас изображают питающимися ароматом лотоса, если не мышами и тараканами... Говорят даже, что мы менее чувствительны к боли и ранам из-за грубости нашей нервной организации!»<sup>106</sup>.

Недостаток внимания в отношении японской культуры Окакура испытал на себе буквально: при издании его сочинения

---

<sup>104</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 198–199.

<sup>105</sup> Ibid. P. 199.

<sup>106</sup> Okakura K. The Book of Tea... P. 8.

«Идеалы Востока» в Лондоне в 1903 г. его имя было напечатано на обложке и титульном листе с ошибкой — как «Оакакура Какасу». В 1905 г. было выпущено два переиздания, но и на этот раз опечатка была устранена не везде. Но, отмечая нежелание европейцев глубоко вникать в культуру Востока и подмену серьезных исследований собственными фантазиями на восточную тематику, Оакакура также не предлагает в качестве альтернативы беспристрастной модели описания истории искусства. Получившаяся у него концепция является попыткой превознести японское искусство за счет других стран. Подобная модель типична для постколониальных обществ (ситуация в Японии на рубеже веков во многом схожа с ними, хотя Япония никогда не была колонией), и это важно для анализа его концепции, а также ее рецепций в дальнейшем.

Искусство эпохи Мэйдзи, по мнению Оакакура, сначала вернулось к совершенным образцам древнего искусства (прежде всего, относящимся к эпохе Асикага), затем, не удовлетворившись подражанием старым мастерам, оно устремилось к идеалам свободного творчества, основанных на древних образцах и лучших из приемов западного искусства: «Когда первое десятилетие эпохи осталось позади, и ущерб, нанесенный гражданской войной, был, так или иначе восполнен, группа увлеченных деятелей стала искать... возможность для развития искусства, пытаясь реконструировать национальное искусство на новой основе, при помощи высшей реализации особенностей древнего японского искусства и любовного изучения наиболее приятных находок западного творчества...»<sup>107</sup>. Однако эта слабая уступка тому, что и в западном искусстве можно обнаружить полезные элементы, соседствует в тексте Оакакура с явным осуждением увлечения западной живописью, имевшим место в начале эпохи Мэйдзи: «...японские попытки копировать западную манеру, начатые в Правительственной школе искусств [имеется в виду Кобу бидзюцу гакко. — О. Л.], где преподавателями стали итальянские учителя, были жалкими, блуждали в темноте незнания, а позднее укрепилась та твердая корка манерности, которая и сейчас препятствует прогрессу этого стиля живописи»<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> *Okakura K. The Ideals of the East...* P. 227.

<sup>108</sup> *Ibid.* P. 226–227.

Сообразуясь с гегельянской традицией, основную задачу искусства Окакура видит в стремлении к некоему «духу» (spirit), содержание которого в его изложении остается туманным<sup>109</sup>. Он указывает также на важность этической составляющей искусства: «И даже живопись считалась почтенным занятием именно благодаря тому, что она может рассказать о добродетельных поступках»<sup>110</sup>. В представления Окакура об «истинном искусстве» не входили ремесла. Напротив, он считал тенденцию к популяризации «восточных диковинок» при помощи тиражирования китчевых вещей пагубной для самого существования «японского искусства»; он пишет в «Пробуждении Японии»: «Спрос на сомнительного качества художественные товары, имеющийся на западном рынке, вместе с постоянной критикой в адрес наших художественных вкусов, сказывается на нашей индивидуальности»<sup>111</sup>.

Концепция «японского искусства» Окакура Какудзо основывалась на западной научной модели, и она включает в себя внутреннее противоречие, имманентно подсказанное самой европейской искусствоведческой традицией XIX в. Согласно этой традиции мировое искусство представало как единый процесс, но одновременно она была ориентирована на создание множества отдельных «национальных историй искусства»<sup>112</sup>. С одной стороны, выбор предметов, которые получили статус «произведений японского искусства», был сделан таким образом, чтобы их можно было назвать «произведениями искусства» и с точки зрения западного искусствоведения. Например, во вступлении к каталогу Всемирной выставки (1900) говорится, что поскольку в западной традиции не принято начинать обзор с архитектуры, здесь так тоже делаться не будет<sup>113</sup>. С другой стороны, поскольку концепция «японского искусства» была тесно связана с формированием национального государства, выбирались такие предметы, которые не казались бы имитацией самого содержания западного искусства, и позволяли утверждать, что японская культура самобытна.

---

<sup>109</sup> Ibid. P. 229–230.

<sup>110</sup> Ibid. P. 30.

<sup>111</sup> Okakura K. *The Awakening of Japan...* P. 197–198.

<sup>112</sup> Inaga S. *Op. cit.* P. 115.

<sup>113</sup> Hayashi T., Kouki R. *Op. cit.* P. 10.

Произведения японского искусства, которые Окакура включил в свою концепцию — это, в основном, буддийские артефакты и традиционная живопись. Среди буддийского искусства он упоминает храмовые постройки и бронзовые скульптуры. Синтоистские же объекты почти не попадали в поле его внимания. Наиболее очевидная причина заключается в том, что буддийские артефакты в данной исторической ситуации было проще исследовать вследствие их начавшейся десакрализации. Мы видим и прямое подтверждение этой гипотезы в тексте «Идеалов...»: «Утрата неприкосновенности буддийских монастырей и небрежное обращение с сокровищами даймё, возникшие из-за апатии по отношению к искусству, считавшемуся роскошью, казались фатальными для высшего патриотического чувства; однако они открыли художественному сознанию ранее неизвестную сторону древнего искусства...»<sup>114</sup>. Историческая ситуация, в которой буддизм попал в опалу из-за прочной ассоциации с идеологией сёгуната, приведшая к уничтожению многих буддийских святынь, одновременно послужила открытию древних произведений искусства для их научного изучения. По мнению исследователя С. Танака, Окакура и Феноллоза спасли эти предметы только физически; на понятийном уровне они не сохранили их (по крайней мере, в прежнем виде), превратив в объекты совершенно иного порядка и выстроив на этой основе концептуально новую конструкцию — «японское искусство» как часть «национальной истории»<sup>115</sup>. Синтоистские же святыни оставались недоступными для научного анализа — или, возможно, стали еще более недоступными, так как начался процесс формирования «государственного синто», который станет официальной системой ценностей зарождавшегося тоталитарного режима. Здесь возникает еще одно соображение: Окакура подчеркивал общность японской культуры с материковой культурой Азии, а не ее полную обособленность, и принесенный с материка буддизм больше, чем синтоизм, подходил для обоснования его концепции. Предметы искусства, связанные с синтоизмом (специфическая храмовая архитектура, не похожая на канонические представления европейцев о «храме», каменная скульптура) не заинтересовали не только Окакура, но

<sup>114</sup> Okakura K. *The Ideals of the East...* P. 225.

<sup>115</sup> Tanaka S. *Imaging History...* P. 39.

и европейцев. Они не относились к тому, что подразумевалось в европейской традиции под искусством и, вслед за этим, под *бидзюцу* в концепции, построенной по западному образцу в Японии при участии Феноллозы, Окакура и их последователей. Интерес к синтоистским объектам как к произведениям искусства возник в Японии (и на Западе) только в 1930е гг.

Отношение Окакура к буддизму двойственное. С одной стороны, он считал, что именно с приходом в Японию буддизма можно говорить о зарождении подлинного искусства, и по преимуществу выбирал в качестве канонических образцов японского искусства буддийские произведения. Но в это же время он, в типичной для него риторике «национального подъема», явно сочувствовал нарастающему влиянию синтоизма и утверждению его в качестве главенствующей религии: «Возрождение этой религии... непременно знаменует собой подъем патриотического самосознания»<sup>116</sup>. Здесь нет большого противоречия: японская культура никогда не предполагала выбора единственной религии, однако все равно интересна оценка, которую дает Окакура происходящим событиям. С точки зрения восприятия буддизма и буддийского искусства сочинение «Идеалы Востока» будто бы распадается на две отдельные части: исторический обзор, более нейтральный по тональности, в котором Окакура высоко оценивает произведения буддийского искусства и буддийскую философскую мысль, и публицистический памфлет на злобу дня (к которому можно отнести последние две главы: «Эпоха Мэйдзи» и «Перспектива»), в котором многие оценки, прежде данные Окакура тем или иным явлениям культуры, заменяются на противоположные. Наиболее вероятным представляется, что, предсказуемым образом, Окакура не мог взвешенно и с известной степенью отстраненности взглянуть на свою эпоху и выступал в этих главах не как историк, но как политический и культурный деятель своего времени. В главах, относящихся к «историческому обзору», о синтоизме почти не говорится. Чаще там упоминается некая сила, «народный дух» (*national spirit, national genius*), как ее называет Окакура, которая «преобразовывает и обогащает» заимствования с материка; он говорит о природе, земле, «духе» Японии. В качестве проявления этого «духа» выступает у него и японская природа.

<sup>116</sup> *Okakura K. The Ideals of the East... P. 210–211.*



В качестве особой характеристики, присущей «исконно японской» культуре, которая еще не испытала никаких иноземных влияний, Оакура неоднократно называет врожденную способность японцев к заимствованию и умелой адаптации новых веяний. Оакура пишет в «Идеалах...»: «Но скала нашей народной гордости и естественного единства народа сохранила твердость на протяжении веков... Национальный гений не был подавлен. Подражание никогда не замещало свободного творчества. Всегда находилась мощная энергия для адаптации заимствований, пусть и многочисленных, и для дальнейшего их распространения»<sup>117</sup>. В начале эпохи Мэйдзи европейцы, посещавшие Японию, часто отмечали, что японцы старательно копируют достижения западной цивилизации, но еще в 1880х гг. такие замечания воспринимались как обидные. Так, в 1889 г. историк и экономист Тагути Укити (1855–1905) в своей статье «Запад и Япония» с негодованием отвергал суждение о японцах как о талантливых имитаторах. Не опровергая сам факт заимствований, он говорил, что и западная цивилизация представляет собой набор бесконечных имитаций, а Япония «удачно их обобщила»<sup>118</sup>. Япония действительно заимствовала разные элементы культуры на всем протяжении своего существования, и в этом, равно как и в успешном преобразовании заимствований, она, конечно, не одинока. Вероятно, творцом этого мифа, оказавшегося очень удобным и востребованным в ситуации, когда Япония настолько активно училась у Запада, стал именно Оакура Какудзо<sup>119</sup>. Утверждение о том, что способность к творческому переосмыслению и приспособлению к нуждам собственной культуры иноземных элементов является отличительной чертой японцев, стало чрезвычайно популярным, и в настоящее время даже многими исследователями некритично принимается как одна из основополагающих характеристик японской культуры.

Идея о «гениальных заимствованиях» оказалась важной для Оакура потому, что рассказ об искусстве Японии невозможно представить без отсылок к искусству Китая и Индии, и он пони-

---

<sup>117</sup> Ibid. P. 19–20.

<sup>118</sup> *Sakamoto R. Race-ing Japan // Japanese Cultural Nationalism: At Home and in the Asia Pacific / Ed. by R. Starrs. Folkestone: Global Oriental, 2004. P. 188.*

<sup>119</sup> *Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи... С. 422.*

мал это. Повествование об истории японского искусства в «Идеалах Востока» предваряется обзорным описанием культур Индии и Китая, необходимым для того, чтобы объяснить те явления в японском искусстве, которые имеют материковое происхождение. Совмещая признание огромной роли материкового влияния в развитии японской культуры со своим постулатом о «гениальных имитаторах», Оакура называл Японию «музеем азиатской цивилизации» — как в переносном, так и в прямом смысле, — и развил эту идею. Во-первых, он утверждал, что в других странах Азии вследствие войн и завоеваний почти не сохранилось «шедевров искусства», в то время как те предметы, которые некогда были вывезены в Японию, находятся там в наилучшем состоянии. Во-вторых, он отмечал, что японская культура многое заимствовала у других культур Азии, и эти заимствования в преобразованном виде отразились в ее собственной культуре и искусстве. Оакура пишет: «Япония, стало быть, — это музей азиатской цивилизации; и даже больше, чем музей, потому что необыкновенный гений народа заставляет его размышлять надо всеми ступенями идеалов прошлого, в духе живой Адвайты приветствуя новое, но не теряя старого»<sup>120</sup>. Обращаясь к идее «Японии как музея» всей культуры Востока, Оакура объяснял, что именно Япония, которая сохранила в себе все культурное наследие Азии, должна стать во главе собравшихся вокруг нее стран и бороться за «достойное» место в мире.

Идею о великолепных способностях японской культуры к адаптации заимствований Оакура неоднократно повторяет в разных сочинениях; сначала он показывает историю Азии как целостный процесс, и уже затем подчеркивает особое место Японии в этом единстве. Целью Оакура явно было создание такой самопрезентации Японии, в которой она представляла бы в наиболее выгодном свете, но идея о заимствовании и преемственности, вероятно, не должна была выглядеть неожиданной или странной: она вполне вписывается в дальневосточную традицию, в которой постоянство и опора на примеры прошлого более уважаемы, чем новаторство. Однако примечательно, что в каталоге Всемирной выставки (1900) этот мотив присутствует в значительно меньшем объеме, чем в других сочинениях. Задачам наиболее эффективной официальной презентации Япо-

<sup>120</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 7–8.

нии как отдельной самостоятельной страны, имеющей мало общего с другими, еще недостаточно «цивилизованными», странами Востока, от которых на международной арене Япония в большой степени старалась дистанцироваться, подобный тезис явно не соответствовал.

После того как было определено, что понимать под японским искусством, возникло две возможности обращения с этим наследием: консервация и музеефикация, с одной стороны, и актуальное продолжение традиций — с другой. Буддийская скульптура и архитектура заняли место в музеях. Но помимо буддийской скульптуры, в «канон» японского искусства, сформулированный Окакура, вошла живопись традиционных школ — Кано, Маруяма, Римпа, Тоса — т. е. та живопись, которую он, вслед за Феноллозой, обозначил как *нихонга*. Традиции школ живописи Окакура, вместе с Феноллозой, пытались возрождать. Интересно, что наибольший интерес у них вызвала школа Кано — та самая, которой в главе об эпохе Токугава посвящены уничижительные строки, и которая выступала для Окакура символом несвободы художественных тенденций в то время<sup>121</sup>. В главах же, относящихся к эпохе Мэйдзи, Окакура восхваляет художников этой школы — своих друзей и коллег по Токийской школе искусств и Академии японского искусства: «Покойный Кано Хогай [1828–1888], Хасимото Гахо [1835–1908] — величайший из ныне живущих мастеров, и бесчисленные гении, которые следовали их путем, известны не только разносторонностью своей техники, но и расширенным пониманием самого предмета искусства. Два упомянутых художника в конце эпохи сёгуната были известными профессорами главного отделения академии Кано...»<sup>122</sup> Для такого переосмысления места школы Кано в истории искусства, видимо, существовали не только эстетические, или даже не только историко-культурные причины. Скорее всего, в подобной переоценке творчества художников этой школы сыграло роль именно близкое знакомство автора с упомянутыми художниками, активными участниками многих проектов Феноллозы и Окакура, и то, что они разделяли взгляды Окакура на развитие жанра *нихонга*.

Взгляды Окакура Какудзо на японское искусство сложились на основании идей Э. Ф. Феноллозы (и, в целом, европейской

---

<sup>121</sup> Ibid. P. 195–196.

<sup>122</sup> Ibid. P. 230–231.

искусствоведческой традиции в его трактовке). Однако между их подходами есть и отличия. Если Феноллоза уделял большее внимание эстетической составляющей, то Окакура главным образом интересуетсяписание непосредственно «национальной» истории искусства. Исследователь С. Танака наглядно иллюстрирует это различие в восприятии искусства Японии Феноллозой и Окакура посредством обращения к сюжету об обнаружении деревянной статуи Гудзэ Каннон в храме Хорюдзи<sup>123</sup>. Феноллоза излагает этот сюжет в романтическом ключе и в традициях «заметок о путешествиях» XIX в., подчеркивая свое участие в обнаружении уникального объекта, который войдет в историю мирового искусства: «Центральное правительство снабдило меня бумагами, которые предоставляли право открывать хранилища и храмы. Центральное место в восьмиугольном павильоне Юмэдоно занимало большое закрытое святилище, устремлявшееся вверх подобно колонне. Священники Хорюдзи сказали, что, согласно традиции, в этом святилище находится произведение корейских мастеров времени правления Суйко, но само святилище не открывалось больше двухсот лет. Воодушевленные перспективой обнаружения такой уникальной ценности, мы всячески убеждали священников продемонстрировать нам ее. В течение долгого времени они отказывались, утверждая, что в наказание за святотатство землетрясение уничтожит храм. В конце концов нам удалось убедить их; я никогда не забуду, что мы почувствовали, когда ключ после столь многих лет со скрипом повернулся в заржавленном замке. В святилище мы увидели нечто высокое, тщательно забинтованное кусками хлопчатобумажной материи, в которую въелась пыль веков. Развернуть статую было непростой задачей, поскольку длина материи составляла около 500 ярдов; наши глаза и ноздри были буквально забиты едкой пылью... Но то, что нас поразило больше всего — эстетика этого произведения. Если смотреть на нее спереди, эта статуя не настолько благородна; но в профиль она, кажется, поднимается до высот искусства греческой архаики... Самым же прекрасным качеством этой статуи был ее профиль, с ее точеным ханьским носом, прямым и чистым лбом, и достаточно широкими — почти негроидными — губами, на которых играла загадочная улыбка, напоминающая

---

<sup>123</sup> Tanaka S. Inscripting... P. 24.

улыбку Моны Лизы Да Винчи. Напоминая об архаической неподвижности египетского искусства в его наивысших проявлениях, она казалась еще изящнее в остроте и индивидуальности своих линий. Она настолько же тонка, как готические статуи Амьена, но намного более безмятежная и цельная в своей единой системе линий»<sup>124</sup>. Для Окакура важнее другое; он описывает этот момент с эпическим размахом, помещая статую в чисто японский исторический контекст: «В 1884 г. я вместе с Феноллозой и Кано Тэссай [1845–1925] обратился к священникам [храма Хорюдзи] с просьбой открыть дверь. Они ответили, что если сделать это, непременно разразится гроза. Дверь открывали в начале эпохи Мэйдзи во время смуты, вызванной разногласиями между синтоизмом и буддизмом. Сразу же небеса затянулись облаками и грянул гром; толпа испугалась и отпрянула. Из-за такого памятного опыта священники долго не уступали. Но когда мы обещали взять на себя всю ответственность за возможный гром, они открыли дверь и сразу же в страхе спрятались. На нас обрушилась затхлость, копившаяся тысячу лет. Убрав паутину, мы увидели стол, предположительно, эпохи Хигасияма; отодвинув его, мы смогли добраться до статуи. Она была семи или восьми футов в высоту, многократно завернутая в ткань и куски [пергамента?] с сутрами. Мы содрогнулись, когда внезапно появились змеи и крысы; вероятно, они были удивлены таким оживлением. Когда мы размотали ткань, добрались до белой бумаги. Должно быть, здесь остановились толпы, когда напугались грома. Мы разглядели торжественность статуи в ее очертаниях. Это был поистине самый захватывающий момент в моей жизни. К счастью, грозы не случилось, отчего даже священники, кажется, почувствовали заметное облегчение. До середины эпохи Асикага статуя, вероятно, не была спрятана, она точно соответствует своему описанию, имеющемуся среди главных храмовых сокровищниц в «Записях о семи главных буддийских храмах» [Ситидайдзи дзюнрэйки]. Это была распространенная стилистика буддийских статуй в эпоху Суйко: голова, руки и ноги массивные, а нос отчетливо обозначен»<sup>125</sup>. Для Феноллозы (как и для боль-

<sup>124</sup> Fenollosa E. F. Op. cit. P. 50–51. Перевод частично цитируется по: Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи... С. 420–421.

<sup>125</sup> Окакура К. Тэнсин дзэнсю... С. 355–356.

шинства европейцев) японское искусство представляло собой «утерянный идеал прошлого», приблизиться к которому можно было посредством обращения к образцам искусства неевропейских стран<sup>126</sup>. Окакура же смотрел на древнее искусство Японии с иной точки зрения, ища базис для современной ему японской культуры на основе реконструируемого прошлого.

Наряду с формированием концепции «японского искусства», напрямую связанной с идеями нации и государственности, в эпоху Мэйдзи появлялись другие векторы развития искусства и иные взгляды на то, как следует смотреть на искусство Японии. Например, писатель и интеллектуал Мори Огай, интересовавшийся эстетическими теориями, единственно достойными внимания считал картины в западном стиле<sup>127</sup>. Вопрос о том, каким образом концептуализировали свою деятельность художники *ёга*, и насколько свободно от «национальной идеи» (в другом визуальном обрамлении) было их восприятие искусства, заслуживает отдельного рассмотрения. Они, как и консерваторы-традиционалисты, жили в нестабильной и переменчивой эпохе и не были свободны от идей своего времени. Осмысляя свое творчество, они вольно или невольно вписывали его в контекст эпохи. Однако можно утверждать, что любые альтернативные концепции вненационального искусства в эпоху Мэйдзи прижилась плохо. В 1910–20 гг. для интеллектуальных и художественных кругов наступил краткий период относительной свободы, но он сменился тоталитаризмом 1930х гг., предпосылки для формирования которого были заложены в эпоху Мэйдзи. С. Танака предполагает, что идея о включении японского искусства в общемировой контекст не смогла укорениться не только из-за несоответствия тенденциям эпохи, но и из-за обнаружения на идейном уровне того факта, что западное знание не универсально, а концепция «мировой истории» распадается на отдельные части, и, следственно, понятие «искусства» тоже не универсально и может быть использовано утилитарно<sup>128</sup>. Это

---

<sup>126</sup> Ibid. P. 41.

<sup>127</sup> См.: Rimer T. J. Mori Ogai's Phantom Partner: The Development of a Public for Western-style Painting in Meiji Japan // Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art / Ed. by Conant E. P. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. P. 65–82.

<sup>128</sup> Tanaka S. Inscripting... P. 27.

утверждение небезынтересно, но спорно, т. к., с одной стороны, предполагает слишком большую саморефлексию культуры в период Мэйдзи, причем выраженную в терминах и концептуальных рамках конца XX в., а с другой стороны, оно кажется несколько излишним, учитывая, что парадигма западного искусствоведения конца XIX в. и сама по себе предполагала связь идеи «искусства» с локальной «национальной историей».

Оакура Какудзо писал свои сочинения с типичной для его времени целью — самоидентификации японцев как особой нации, которая могла бы занять равное положение среди «мировых держав». Он полагал, что искусство — выигрышное, и, возможно, единственное поле, на котором Япония могла соревноваться с Западом. Однако едва ли можно согласиться с исследователем Каратани Кодзин (и некоторыми другими, размышляющими в этом же духе), который полагает, что победа Японии в русско-японской войне (1904–1905), послужившая для всего мира знаком того, что соотношение сил между Западом и Востоком может измениться, лично для Оакура стала большой трагедией<sup>129</sup>. Несомненно, война продемонстрировала идеалистичность прежних представлений, что в «Книге чая» отмечал сам Оакура: «Среднестатистический житель Запада, со своим благостным самодовольством, увидит в чайной церемонии лишь очередную из тысячи причуд, которые для него образуют изящество и детскость Востока. Он считал Японию варварской, когда она была занята мягкими и мирными искусствами; но он назвал ее цивилизованной, как только она начала массовую резню на полях Маньчжурии»<sup>130</sup>. Однако эта фраза — единственная во всех сочинениях Оакура Какудзо, которая позволяет допустить вывод, подобный тому, к которому пришел Каратани. Скорее, ее следует расценивать как очередное и рутинное замечание о том, что Запад не уделяет глубокому изучению японской культуры должного, по его мнению, внимания; к тому же «Книга чая», из которой взята эта цитата, основывалась на тексте публичной лекции, посвященной именно победе Японии в войне, всколыхнувшей весь западный мир, и в этом тексте Оакура, фактически, должен был извиняться перед американской аудиторией

<sup>129</sup> См., напр.: *Karatani K. Op. cit. P. 36; Hane M. Modern Japan: A Historical Survey. Boulder: Westview Press. 2001. P. 146.*

<sup>130</sup> *Okakura K. The Book of Tea... P. 7.*

за эту войну. Но взгляды и оценки Окакура формировались в контексте эпохи, и к тому же он явно придерживался проправительственных убеждений. Поэтому желание некоторых исследователей<sup>131</sup> оставить Окакура в стороне от политических событий, в сфере «чистой эстетики», вписывается в историографическую тенденцию, вплоть до недавнего времени преваляровавшую в изучении японского тоталитаризма, когда ответственность за политику Японии 1930х–1940х гг., вполне явственно уходящую корнями в эпоху Мэйдзи, возлагалась на якобы оторванных от общего вектора развития культуры «милитаристов»<sup>132</sup>.

В текстах Окакура гораздо более многочисленны воинственные пассажи, написанные с явным одобрением: «Читатели уже давно были взволнованы этими рассказами, и готовы вновь поддержать императорскую власть. Примечателен один диалог того времени. Знаменитому ученому, известному своим уважением к индийским и китайским преданиям, задал вопрос его противник: „Что ты будешь делать, со всей твоей всепоглощающей любовью к великим учителям, если в Японию вторгнется армия с Буддой в качестве главнокомандующего, и Конфуцием как его заместителем?“ Он отвечал без колебаний: „Отрублю Шакьямуни голову, а Конфуция засолю в бочке!“»<sup>133</sup>. Характеризует общий стиль сочинений Окакура и следующая цитата, отражающая его конфигурацию представлений об устройстве миропорядка: «Техника, стало быть, только оружие в художественной войне; научное знание анатомии и перспективы — интендантство, которое поддерживает армию... А идеалы — это способы действия, движущие художественное сознание, план кампании, по которому сущность нашей страны ведет войну»<sup>134</sup>. Согласно воззрениям Окакура, Япония должна была стать во главе возрождающейся Азии, так как именно она является хранительницей древнего наследия, а ведь обновление, типичным для националистического дискурса образом, должно прийти именно из прошлого, и он декларирует это прямо: «Мы интуитивно догадываемся, что

<sup>131</sup> В качестве характерного примера такого подхода может служить утверждение Киносита Нагахиро о том, что «ультранационалист Окакура Тэнсин — это изобретение 1930х гг.» (*Kinoshita N. Op. cit. P. 26*).

<sup>132</sup> Мещеряков А. Н. Быть японцем: история, поэтика и сценография японского тоталитаризма. М.: Наталис, 2009. С. 14–15.

<sup>133</sup> Okakura K. *The Ideals of the East...* P. 209–210.

<sup>134</sup> *Ibid.* P. 230.



секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, решительно пробираемся туда, чтобы найти этот ключ... Мы ждем сверкающий меч молнии, которая расколется тьму.... И это придет из самой Азии, по древним дорогам ее народов, где будет слышен великий голос. Победа изнутри, или же величественная смерть извне»<sup>135</sup>. Логично предположить, что Окакура не чувствовал моральной ответственности за свои воинственные призывы, считая подобную риторику допустимой и уместной; сам же он, однако, оставался в стороне от практической политики, ограничиваясь вполне безопасной работой в различного рода искусствоведческих институтах.

В современных энциклопедиях Окакура Какудзо (или Тэнсин в данном контексте) называют первым идеологом паназиатизма, хотя сама доктрина сложилась и получила наименование значительно позже. Под паназиатизмом обычно понимают идеологию, построенную на утверждении, что народы Азии должны объединиться под руководством японской империи для того чтобы противостоять завоеванию Азии западными державами. Также его нередко отождествляют с японским экспансионизмом в Азии в первой половине XX в.<sup>136</sup>. Основу этой идеологии составляли представления о превосходстве Японии над всеми остальными странами Азии, и о том, что ее «долг» — объединить их под своей властью и указать пути развития, поскольку только Япония среди всех стран Востока является «цивилизированной», «просвещенной» и «культурной». С не меньшей долей убежденности говори-

---

<sup>135</sup> *Okakura K.* The Ideals of the East... P. 243–244.

<sup>136</sup> Подобное определение термина «паназиатизм» не совсем корректно с той точки зрения, что существовали и другие варианты паназиатской идеологии, не ставящие Японию в центр: китайский (Ли Дачжао (1888–1927), Сунь Ятсен (1866–1925)), индийский (Джавахарлал Неру (1889–1964)), а также некоторые подобные тенденции в политической мысли ближневосточных стран. В этих идеологических конструкциях речь также шла о союзе стран Азии, и, формально говоря, они тоже могут быть названы паназиатскими. Однако японский вариант паназиатизма исторически был первым, и он оказал наибольшее (вернее сказать, наиболее разрушительное) влияние на реальную политику в Азии. Поэтому научная традиция, согласно которой паназиатизмом называют именно это историческое явление, а иные варианты идей об объединении Азии не относят к этому термину, достаточно устойчива. Здесь мы также будем пользоваться этим термином в вышеуказанном значении.

лось о «братстве» азиатских народов, их едином прошлом и великой культуре, и о необходимости держаться вместе перед лицом угрозы западного колониализма. Утверждение о союзе родственных народов Азии (в терминологии политиков 1930х гг., «сфере процветания Великой Восточной Азии» — *Дайтоа кэйэйкэн*) типичным образом не входило в умы теоретиков и практиков паназиатизма в противоречие с теми методами, которыми это достигалось: агрессией, экспансией, насилием.

Япония провозглашала своей задачей достижение гармонии в Азии, но при этом гармония понималась особенным образом. Модель внутрисемейных отношений — иерархии «родителей и детей» — которая с самого начала эпохи Мэйдзи служила объяснением того, как соотносятся между собой император и его подданные, распространялась шире, на весь мир. Другие народы должны были стать, в соответствии с древнекитайской концепцией пространства, прижившейся в древней и средневековой Японии и вновь актуализированной идеологами японской империи, тем варварским окружением, которое служит для отторжения культурности центра, и которое нужно только правильно встроить в общую иерархию миропорядка. Этот миропорядок выражался формулой *хакко итиу* — «восемь углов под одной крышей», где под восемью (многими) углами подразумевался весь мир, который следовало «накрыть» одной крышей, а миссия по ее возведению отдавалась Японии<sup>137</sup>.

Посмотрим, какие предпосылки для обоснования концепции паназиатизма можно было обнаружить в сочинениях Окакура Тэнсин. Сочинение «Идеалы Востока» открывается фразой «Азия едина» («Asia is one»). Эта фраза приобрела необыкновенную популярность в 1930е гг. Текст сочинения условно распадается на две части: историческую и публицистическую. К последней можно отнести вводную главу книги — «Круг идеалов», и последние главы — «Эпоха Мэйдзи» и «Перспектива». В этих главах сконцентрированы основные идеи Окакура о взаимоотношениях между народами Азии. Во вводной главе он кратко излагает свое видение их истории: утверждает, что судьбы японской, индийской, китайской, корейской, тибетской, бирманской, сямской, монгольской, — и даже арабской, персидской и тюркской — культур всячески переплетались, и как все они взаимо-

<sup>137</sup> Мещеряков А. Н. Быть японцем... С. 314.

действовали между собой, являясь, согласно предположению Окакура, различными вариантами развития единой и цельной азиатской культуры<sup>138</sup>. Далее он показывает, каким образом все описанные события нашли отражение в культуре Японии, иллюстрируя это тем, какой след они оставили в японском искусстве: «В одной лишь Японии все богатство азиатской культуры, накопленное веками, можно последовательно изучать, обращаясь к его драгоценным образцам»<sup>139</sup>.

Трактовка понятия Азии у Окакура двойственна. Он оперирует двумя различными географическими концептами: европейским, где «Азия» означает все, что на евразийском континенте лежит восточнее Европы (за исключением России), и концептом, соответствующим древнекитайской модели пространства, включающим в себя цивилизованные (в парадигме китайской культуры) страны — Индию, Китай, Японию, Корею<sup>140</sup>. Первый (европейский) концепт Азии мало представлен в сочинениях Окакура, например, в «Идеалах Востока» к нему можно отнести только вводную главу, где автор перечисляет почти все восточные культуры. Этот европейский концепт был, видимо, невольно навязан Окакура английской языковой картиной мира, ведь текст «Идеалов Востока» писался по-английски, а английское слово «Asia» включает в себя как дальневосточные страны, так и (в первую очередь) Ближний Восток. Сочинение писалось в Индии, и Окакура мог также учитывать интересы своих местных читателей, для которых проблемы исламского мира были актуальны. Однако он не пытался сколько-нибудь подробно описать не-дальневосточные культуры. Объявляя, что «ислам можно описать как конфуцианство на коне и с мечом в руке», Окакура никак не объясняет это сравнение, вероятно, являющееся способом формально связать ислам и дальневосточную культуру<sup>141</sup>.

Второй (древнекитайский) концепт Азии долгое время использовался японской культурой, а затем, в начале эпохи Мэйдзи, ненадолго был вытеснен эволюционистскими представлениями о мироустройстве, согласно которым все страны находятся на разных ступенях развития, но обладают потенциально

<sup>138</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 3–4.

<sup>139</sup> Ibid. P. 5–7.

<sup>140</sup> Korhonen P. Op. cit. P. 108.

<sup>141</sup> Ibid. P. 113.

равными возможностями, в первой половине XX в. снова стал основой геополитических притязаний Японии. В исходной – древнекитайской — картине мира противопоставлены «цивилизованные» и «варварские» страны. К цивилизованным относился Китай (а также Индия — как независимый центр культуры), а все остальные страны образовывали кольцо варваров вокруг просвещенного мира. Эта модель была воспринята в Японии еще в эпоху Нара (VIII в.), а позднее стали изготавливать ритуальные карты подобного рода. Первой из таких карт («Готэндзикудзу» — «Карты пяти Индий»), символически изображавших центр и периферию, считается карта, нарисованная монахом Дзюкай (1297–?)<sup>142</sup>. Япония, заимствовав древнекитайскую модель мира, ставила себя на место Китая в этой модели, и хотя на таких изображениях Японии отводилось периферическое место на востоке, она при этом все равно мыслилась культурным центром, окруженным кольцом варваров, и переосмыслился сам статус восточного направления. Статус Китая, который японцы никак не могли отнести к варварам, вызывал проблемы, так как для него не находилось осмысленного места в этой модели<sup>143</sup>. Сходным образом в концепции Оакура Япония служит тем явным центром, вокруг которого на разноудаленных (по степени цивилизованности) орбитах располагаются остальные страны. Помещение Японии в центр японской ойкумены не было нововведением Оакура; абсолютно новым было только позиционирование Китая как менее культурной по сравнению с Японией территории. На средневековые японские карты «Готэндзикудзу» не попадала Корея — как малозначимая, с сакральной точки зрения, территория; у Оакура же Корея присутствует, вероятно, из практических соображений, поскольку она попала в сферу политических амбиций японского государства. На условной внешней орбите вокруг Японии как центра, среди стран цивилизованных, но не в полной мере, оказываются у Оакура исламские страны и Монголия. Он упоминает их в текстах под влиянием семантики

---

<sup>142</sup> Мещеряков А. Н. Япония в объятиях пространства и времени. М., Наталис, 2010. С. 103–104.

<sup>143</sup> Подробно о восприятии и трансформации в Японии древнекитайской модели пространства см.: Мещеряков А. Н. Тегга *nipponica*... С. 34–39.

слова «Asia». Эти страны выступают олицетворением всех негативных качеств, которые он находит в восточных культурах, таких, например, как воинственность<sup>144</sup>.

Помимо «Asia» Окакура употребляет слова «East» и «Orient» применительно к общности неевропейских стран. Когда он говорит о Востоке, находящемся в упадке и страдающим под гнетом европейской цивилизации, он использует слово Orient — вероятно, зеркально отражая европейскую колониальную традицию: «... к сожалению, то высокомерие, которое среднестатистический житель Запада испытывает ко всему связанному с восточной [Oriental] цивилизацией, разрушает нашу уверенность в наших канонах искусства»<sup>145</sup>. Слова «East» и, в особенности, «Asia», возникают в тексте тогда, когда требуется эмоциональный накал и воззвание к «национальным» (националистическим) чувствам читателей<sup>146</sup>: «Сегодня задачей Азии становится сохранение и восстановление азиатских способов действия. Но для того, чтобы это выполнить, она должна сначала сама распознать и развить эти способы»<sup>147</sup>. В сочинении «Пробуждение Японии» Окакура использовал также неологизм «Buddhaland», который условно можно перевести как «земля Будды» или «страны Будды», хотя под этим словом он понимает те страны, которые относились к цивилизованному миру на японских и китайских «Картах пяти Индий»: Японию, Китай, Индию, Корею, и буддийскими их можно назвать лишь с серьезными оговорками. «Buddhaland» противостоит Западу, и эти два полюса предстают здесь равноправными; между этими полюсами цивилизации лежит варварский мир<sup>148</sup>. Взгляд на западные страны не как на варварские окраины, но как на равного и цивилизованного партнера стал возможен в эпоху Мэйдзи в результате знакомства с теорией эволюционного развития Г. Спенсера. Но этот равный собеседник воспринимался Окакура как основной антагонист и противник азиатской общности. По аналогии с выраже-

<sup>144</sup> Korhonen P. Op. cit. P. 114.

<sup>145</sup> Okakura K. The Awakening of Japan.... P. 198.

<sup>146</sup> Tankha B. Okakura Tenshin: Writing a Good History upon a Modern Plan // Okakura Tenshin and Pan-Asianism: Shadows of the Past / Ed. by B. Tankha. Honolulu: University of Hawaii Press. 2008. P. 31; Korhonen P. Op. cit. P. 112.

<sup>147</sup> Okakura K. The Ideals of the East... P. 240.

<sup>148</sup> Korhonen P. Op. cit. P. 112.

нием «Желтая опасность» («Yellow Peril»), которое было введено в оборот Вильгельмом II (1859–1941) в 1895 г. после победы Японии в Японо-китайской войне, Окакура употребляет выражение «Белая беда» («The White Disaster»). Оно неоднократно встречается в сочинениях «Пробуждение Востока» и «Пробуждение Японии».

Призывы к «объединению Азии» и сплочению дальневосточных стран перед лицом опасности, исходящей с Запада, были для Японии начала XX в. новыми. Еще совсем недавно Япония старалась избавиться от любой возможной ассоциации себя с Азией и пыталась создать образ страны, не имеющей ничего общего с «Востоком», который уже определенным образом был воспринят в западном колониальном дискурсе; Япония надеялась представить себя в качестве страны почти «европейской». В результате этого, например, в культуре эпохи Мэйдзи сложился негативный образ Китая: как современная и вестернизированная страна, Япония не могла одобрить стагнацию и недостаток стремления к «истинной цивилизации»<sup>149</sup>. Окакура также признавал это: «С другой стороны, мы настолько воодушевленно идентифицировали себя с европейской цивилизацией вместо азиатской, что наши континентальные соседи считают нас ренегатами — или даже воплощением самой Белой беды»<sup>150</sup>.

Окакура Тэнсин был убежденным государственным деятелем, как и большинство его современников, и оправдание действий, направленных на принудительное и насильственное «ведение к счастью» других, более «отсталых», стран, у него не вызывало вопросов. Нарисованная им картина, где Япония, обогащенная новыми знаниями, но не потерявшая своего прошлого, ведет за собой народы Азии, благодаря тому, что она смогла заимствовать и приспособить для своих нужд те элементы западной культуры и цивилизации, которые были ей полезны, очевидно, убеждала его самого. Представление о Японии, сочетающей старые традиции и новые знания, вполне вписывалась в мировоззрение, свойственное эпохе, лозунгом которой была формула *вакон — ёсай* («японский дух — западные знания»), высказанная еще в последние годы сёгуната ученым-неоконфуцианцем Сакума Сёдзан (1811–1864)<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> *Sakamoto R.* Op. cit. P. 179.

<sup>150</sup> *Okakura K.* The Awakening of Japan... P. 100–101.

<sup>151</sup> *Мещеряков А. Н.* Император Мэйдзи... С. 247.

«Идеалы Востока» были написаны, когда Окакура находился под сильным влиянием индийских мыслителей Вивекананды и Рабиндраната Тагора, но его позиция во многом расходится с их идеями. В частности, Вивекананда в письмах неодобрительно отзывался о стремлении Окакура возвеличить одну страну — Японию. Тагор также осудил этот мотив в сочинениях Окакура, утверждая, что для Японии большой бедой станет не тотальная вестернизация (что, безусловно, плохо, по мнению Тагора, но все же не грозит катастрофой), а копирование западного национализма<sup>152</sup>. Но идеи Окакура органично вырастали из контекста времени. В Японии эпохи Мэйдзи активно шел процесс создания «национальной истории», а также истории окружающего Японию пространства. В начале XX в. Сиратори Куракити (1865–1942) была создана концепция «истории Востока» (*тоёси*), коррелирующая со взглядами Окакура. С помощью построения такой «истории» Япония обзаводилась собственным концептом «Востока», зависимого по отношению к ней. Фактически, такая ситуация калькировала восприятие истории Востока (Orient) западными странами<sup>153</sup>.

Наследие Окакура Тэнсин оказалось востребованным и непосредственными создателями доктрины паназиатизма. В 1934 г. политик Сиратори Тосио (1887–1949), ярый сторонник режима и апологет создания в Китае марионеточного государства Маньчжоуго, в начале 1934 г. опубликовал статью под заглавием «Новое пробуждение Японии» («The re-awakening of Japan»), даже название которой — явная отсылка к сочинению Окакура. Статья вышла на английском языке в журналах «Современная Япония» («Contemporary Japan») и «Атлантический ежемесячник» («Atlantic Monthly»), на английском языке, как и ее прототип<sup>154</sup>. Статья Сиратори предназначалась для иностранного читателя. Ее ос-

---

<sup>152</sup> *Wakakuwa M. Japanese Cultural Identity and Nineteenth-century Asian Nationalism: Okakura Tenshin and Swami Vivekananda // Okakura Tenshin and Pan-Asianism: Shadows of the Past / Ed. by B. Tankha. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008. P. 22–26.*

<sup>153</sup> *Tanaka S. Japan's Orient: Rendering Pasts into History. Berkeley etc.: University of California Press, 1993. P. 193.*

<sup>154</sup> *Молодяков В. Э. Свидетель Армагеддона: Сиратори Тосио — политический аналитик и комментатор // Сиратори Т. Новое пробуждение Японии: политические комментарии, 1933–1945. Пер., вступ. ст., ред. и коммент. Молодяков В. Э. М.: АИРО-XXI век, 2008. С. 12.*

новой целью было оправдать оккупацию Маньчжурии и объяснить ее «необходимость». Сиратори повторяет многие идеи Окакура: о необычайной способности японцев к обучению и освоению нового, о гармоничном сосуществовании в Японии традиций прошлого и современных новаций, о сохранении «духа Японии» при внешне вестернизированном облике страны, о присущем всем японцам «национальном чувстве». И даже основное соображение Сиратори по поводу того, почему именно Япония должна возглавить союз азиатских стран, напоминает о стиле риторики Окакура: «Мы хотим, чтобы Восток и Запад не только встретились в Японии, но и слились здесь в новое, согласованное единство, сияние которого смогло бы осветить самые отдаленные уголки земного шара. Такова миссия, о которой мечтает новая Япония»<sup>155</sup>.

Идеи Окакура Тэнсин об особенностях японской культуры оставили заметный след не только в искусствоведческом дискурсе, но также самым печальным образом нашли практическое применение в тоталитарной идеологии Японии в последующие десятилетия.

---

<sup>155</sup> Сиратори Т. Новое пробуждение Японии: политические комментарии, 1933–1945 / Пер., вступ. ст., ред. и коммент. Молодяков В. Э. М.: АИРО-XXI век, 2008. С. 44.



## Заключение

В эпоху Мэйдзи (1868–1912) Япония стала национальным государством. Для этого ей потребовалось создать «японскую нацию», а прежде — ее необходимые атрибуты. Концепции японских «истории», «культуры», «литературы», «искусства», «национальной природы», общего для всех языка — были основами для формирования идеи единой «японской нации». Осознание искусства как отдельной культурной категории стало возможным благодаря знакомству с европейскими эстетическими теориями, в результате чего в языке возникли новые слова: «искусство», «эстетика», «живопись», «скульптура» и др. В картине мира японцев появились соответствующие понятия, которые требовалось осмыслить. В процессе концептуализации понятия «искусства» большая роль принадлежит американскому ученому и коллекционеру Э. Ф. Феноллозе. В 1880е–1890е гг. в Японии начался активный процесс создания институтов, ответственных за сферу искусства.

Основы концепции «национального искусства» в японской культуре были сформулированы Окакура Какудзо, учеником Феноллозы, на рубеже XIX–XX вв. Он воспользовался терминологией и теоретической парадигмой, почерпнутыми из лекций и статей Э. Ф. Феноллозы, и написал «историю японского искусства». Для Окакура были важны не эстетические теории, а подсказанная гегельянской искусствovedческой традицией привязка истории искусства к «национальной истории» и описание ее поступательного развертывания во времени с характеристикой значения каждой стадии для конечного результата. В основу его концепции легла идея о том, что японское искусство стало таким, как есть, в результате взаимодействия автохтонной островной культуры (в терминологии Окакура — культуры Ямато), и континентальных влияний (индийского и китайского). Стремясь подчеркнуть самобытность японской культуры и ее «высший статус» среди других, Окакура оправдывал неудобное для этого наличие иноземных влияний тем, что одной из главных характеристик японской культуры, по его мнению, является способность органично усваивать и преобразовывать заим-

ствованное. Таким образом он стал творцом постулата о японцах как гениальных имитаторах, по сей день считающимся одной из базовых характеристик японской культуры. Отсюда вытекает и ключевая идея Окакура Какудзо — представление о Японии как о «музее азиатской цивилизации». Япония в сочинениях Окакура предстает как культурный центр Азии, призванный сплотить вокруг себя восточные народы и возглавить их борьбу с западной цивилизацией. В концепции Окакура японское искусство выступает как автономное явление, не связанное с всемирной историей искусства. В канон японского искусства он включил те произведения, которые считал подходящими для формирования образа японской империи: прежде всего, буддийскую скульптуру и архитектуру, а также живопись традиционных школ.

Наследие Окакура исследователями трактуется неоднозначно; наличествуют как попытки представить его сочинения как «чистое искусствоведение» в отрыве от политической идеологии и той роли, которую они сыграли в дальнейшем, так и полное игнорирование искусствоведческой составляющей, подчеркивание рецепции его наследия в тоталитарной идеологии 1930х гг. Нам кажется, что для понимания культурной атмосферы Японии XX в. важно учесть обе реализованные возможности восприятия его сочинений. Вне всякого сомнения, общая парадигма мышления Окакура и стилистика его текстов, намного более напоминающих агрессивные панегирики «Азии» и «Японской империи», чем труды по истории искусства, и их влияние на последующее развитие японской культуры — и политики — в XX в., никак не могут не учитываться при анализе его творчества. Однако для понимания структуры японского искусствоведения в том виде, в котором оно существует во многом и теперь, нельзя игнорировать и конфигурацию сформулированной им «истории искусства Японии». Иначе легко принять некритичный взгляд на существующие в истории японского искусства представления, упуская из виду то влияние, которое оказали на нее идеологи культуры эпохи Мэйдзи, и в большой степени Окакура Какудзо. Будучи отнюдь не самым выдающимся мыслителем своего времени, он, однако, оказался ярким выразителем витавших в воздухе идей. Экзотизация образа Японии, идеи о ее особости, прослеживающиеся на всем протяжении ис-

тории XX в. (тоталитарная идеология 1930х гг., теория об «исключительности» японцев *нихондзинрон*) во многом сходны по структуре с рассуждениями Окакура и его единомышленников.

Концепция японского искусства, сформулированная в эпоху Мэйдзи, на долгое время определила подход к восприятию этого искусства и его канон внутри японской культуры. В настоящей работе была предпринята попытка описать процесс формирования этой концепции как явления, имманентно отражающего те процессы, которые происходили в культуре переломной эпохи.



### Избранная библиография

1. Из истории общественной мысли Японии XVII–XIX вв. / Под ред. В. Н. Горегляда. М.: Наука, 1990.
2. Комаровский Г. Е. Государственный синто // Синто: путь японских богов. В 2 т. Т. I: Очерки по истории синто / Под ред. Е. М. Ермаковой, Г. Е. Комаровского, А. Н. Мещерякова СПб.: Гиперион, 2002. С. 261–311.
3. Малахов В. С. Национализм как политическая идеология. М.: КДУ, 2005.
4. Мещеряков А. Н. Terra nipponica: Среда обитания и среда воображения. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2014.
5. Мещеряков А. Н. Быть японцем: история, поэтика и сценография японского тоталитаризма. М.: Наталис, 2009.
6. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2006.
7. Мещеряков А. Н. Япония в объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010.
8. Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art // Ed. by E. P. Conant. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
9. Hall Yiengpruksawan M. Japanese Art History 2001: The State and Stakes of Research // The Art Bulletin. 2001. March. P. 105–122.
10. Hayashi T., Kouki R. Histoire de l'Art du Japon: Ouvrage Publié par la Commission Imperiale du Japon à l'Exposition Universelle de Paris. Paris: Maurice de Brunoff, 1900.
11. Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation / Ed. by M. Marra. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002.
12. Karatani K. Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa // Japanese Art after 1945: Scream against the Sky / Ed. by A. Munroe. New York: Harry Abrams, 1994. P. 33–39.
13. Kinoshita N. Okakura Kakuzo as a Historian of Art // Review of Japanese Culture and Society. 2012. Vol. 24. P. 31–32.
14. Korhonen P. The Geography of Okakura Tenshin // Japan Review. 2001. № 13. P. 107–128.

15. *McDermott H. T.* The Horyuji Treasures and Early Meiji Cultural Policy // *Monumenta Nipponica*. 2006. Vol. 61. № 3. P. 339–374.

16. *Notehelfer F. G.* On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin // *Journal of Japanese Studies*. 1990. Vol. 16, № 2. P. 309–355.

17. *Okakura K.* The Awakening of Japan. New York: The Century, 1904.

18. *Okakura K.* The Book of Tea. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1906.

19. *Okakura K.* The Ideas of the East: With Special Reference to the Art of Japan. London: J. Murray, 1903.

20. Okakura Tenshin and Pan-Asianism: Shadows of the Past / Ed. by B. Tankha. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.

21. *Sato D.* Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

22. Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000 // Ed. by J. T. Rimer. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.

23. *Snodgrass J.* Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.

24. *Suzuki S.* The Concept of “Literature” in Japan. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2006.

25. *Tanaka S.* Imaging History: Inscribing Belief in the Nation // *The Journal of Asian Studies*. 1994. Vol. 53, № 1. P. 24–44.

26. *Tanaka S.* Japan's Orient: Rendering Pasts into History. Berkeley etc.: University of California Press, 1993.

27. *Tseng A. Y.* Kuroda Seiki's Morning Toilette on Exhibition in Modern Kyoto // *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3 (Sep., 2008). P. 417–440.

28. *Tseng A. Y.* The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation. Seattle: University of Washington Press, 2008.

29. *Weston V.* Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle. Ann Arbor: University of Michigan, 2004.

30. *Ёсими С.* Хакуранкай-но сэйдзигаку. Токио: Тюо синсё, 1992.

31. *Камбаяси Ц.* Гэндай Нихон «бидзюцу»-но тандзё. Токио: Коданся, 2006.
32. *Китадзава Н.* Мэ-но синдэн. Токио: Бидзюцу сьуппанся, 1989.
33. *Китадзава Н.* Кёкай-но бидзюцуси — «бидзюцу» кэйсэй-си ното. Токио: Брюккэ, 2000.
34. *Оакура Т.* Сэкай-но нака-но Нихон: Оакура Тэнсин то соно дзидай. Токио: Акаси сётэн, 2006.
35. *Сато Д.* «Нихон бидзюцу» тандзё. Токио: Коданся, 1996.
36. *Сато Д.* Нихонга-но тандзё: Нихон-но киндай бидзюцу. Токио: Одзуки сётэн, 1993.
37. *Судзуки С.* Нихон-но бунка насёнаридзуму. Токио: Хэй-бонся, 2005.
38. *Сэки Х.* Хакубуцукан-но тандзё. Токио: Иванами сётэн, 2005.





**Оакура Какудзо**  
Идеалы Востока  
(с особыми отсылками к искусству Японии)\*

*Предисловие*

Текст сочинения воспринимается нами как значимый для понимания эпохи Мэйдзи (1868–1912) источник, а не как «актуальное» руководство эзотерического толка для понимания японской культуры, в каковой роли часто оказываются книги Оакура в современных изданиях. При его переводе мы постарались воссоздать стиль оригинала. Несоответствия, разночтения, стилистические перепады (в особенности, сочетание архаичной и крайне новой для начала XX в. лексики) и туманные, трудноосмысляемые формулировки — характерные черты языка Оакура Какудзо, который не сглаживались сознательно, так как целью было не создание наиболее удобочитаемого и романтически окрашенного художественного произведения, а сохранение авторской логики — или же ее отсутствия. Такие разные задачи вызывают и различия в стиле на языке перевода.

Существует большая трудность в идентификации имен собственных, упоминаемых Оакура Какудзо. В большинстве случаев он приводит китайские и индийские имена собственные в их японском звучании, однако встречаются исключения: индийские, китайские и вовсе неопознаваемые транскрипции. Это связано с тем, что устойчивых систем транскрибирования латиницей китайского и японского языков к началу XX в. еще не сложились. Для облегчения понимания текста мы приводим имена собственные в соответствии с наиболее употребительным в отечественной китаистике и индологии написанием. Сохранение транскрипции оригинала в данном случае привело бы к слишком большой путанице (хотя остается вопросом, насколько эти имена собственные были понятны англоязычным читателям — современникам автора).

---

\* Перевод с английского О. И. Лебедевой.

Все датировки в тексте — авторские. Если они существенно расходятся с принятыми в современной историографии представлениями, соответственный комментарий приводится в сноске.

Курсив и использование заглавных букв, по возможности, сохранены в авторском варианте.

В конце глав следуют примечания автора.

## Глава 1

### **Круг идеалов**

Азия едина. Гималаи разделяют две могущественные цивилизации: китайскую, с ее общинностью Конфуция, и индийскую, с ее индивидуализмом Вед, — только лишь для того, чтобы подчеркнуть их оттенки. Но даже снежные хребты не могут ни на миг остановить свободное распространение любви к Исходному и Всеобщему, которая является общим наследием философской мысли всех народов Азии, позволившим этим народам создать все великие мировые религии, и отличающим их от обитателей побережий Средиземноморья и Балтики, которые чрезмерно увлекаются частностями и размышляют о способах жизни, а не о ее конечной цели.

Прежде чем наступила эпоха мусульманских завоеваний, отважные моряки с побережья Бенгальского залива бороздили океан, ходили древними морскими путями и основывали колонии на Цейлоне, Яве и Суматре, позволяя арийской крови смешиваться с кровью народов Бирмы и Сиама и тем самым накрепко связывая Китай и Индию.

Вслед за правлением Махмуда Газневи<sup>1</sup>, в XI в., последовали долгие и тяжелые времена, когда Индия, искалеченная и не способная более делиться своей силой, замкнулась в себе, а Китай, вынужденный заботиться о собственном восстановлении после разрушений, нанесенных тиранией монголов, перестал оказывать, как прежде, интеллектуальное гостеприимство. Но старая энергия, вызывавшая потребность во взаимном общении, продолжала жить даже в огромном море кочующих татарских орд, волны которого отхлынули от протянувшихся на севере стен, чтобы разбить и покорить Пенджаб. Хунну, шакья и юэчжи, грозные предки раджпутов, стали предвестниками великого монгольского взрыва; при Чингисхане и Тамерлане этот взрыв разнесся по Поднебесной, заполнив ее бенгальским тан-

тризмом, и накрыл Индийский полуостров, видоизменив мусульманскую имперскую государственность посредством знакомства с монгольским общественным устройством и искусством.

Если Азия едина, то верно и то, что народы Азии образуют цельную могущественную сеть. Чрезмерно увлекаясь классификацией, мы забываем, что типы — это не что иное, как сияющие вершины определенности в океане приблизительности, ложные идолы, выбранные для почитания преднамеренно, лишь ради удобства мышления, и сами имеющие не большую ценность, нежели отдельное существование двух равноценных знаний. В то время как история Дели повествует о завоевании мусульманского мира татарами, следует помнить о том, что равно важна история Багдада и великой сарацинской культуры, ведь семиты сумели продемонстрировать франкским народам со средиземноморского побережья достижения китайской и персидской цивилизации и их искусство. Арабское рыцарство, персидская поэзия, китайская этика, индийская философия, — все это проявления единого и древнего азиатского мира, в котором зародилась общая жизнь, в разных регионах распутившаяся различными цветами; между этими регионами нигде не может быть проведена четкая разделительная линия. Сам ислам можно описать как конфуцианство на коне и с мечом в руке. А в древнейшей общинной жизни Желтой долины можно обнаружить пасторальные элементы, реализовавшиеся самостоятельно у мусульманских народов.

Возвращаясь к Восточной Азии, буддизм — этот огромный океан идеализма, в который впадают реки всех восточноазиатских философских систем, — окрашен не только чистейшими водами Ганга: его притоком стал и гений татарских народов, которые приняли это учение, добавив к сокровищам Веры новый символизм, новую организацию и свежие молитвенные силы.

Величайшим преимуществом Японии стала возможность осуществить это единство-в-многообразии с особенной ясностью. Уже сама индо-татарская кровь этого народа явилась наследием, побуждающим его пить из двух источников, отражая в себе все сознание Азии. Непрерывная правящая династия, давшая ей уникальное благословение; гордая уверенность в себе, свойственная непокоренному народу; островное положение, защитившее наследственные идеи и инстинкты, хотя и ценой

упущенных возможностей для экспансии, — все это сделало Японию истинным хранилищем надежды для философии и культуры Азии. В Китае смены династий, набеги татарской конницы, опустошительные мятежи разъяренных толп повторялись снова и снова, не оставляя камня на камне на китайской земле, так что о славе императоров династии Тан и изысканном обществе эпохи Сун напоминают только руины и литературные памятники.

Великолепие правления Ашоки<sup>2</sup>, идеального монарха Азии, чьи эдикты брали за образец властители Антиохии и Александрии, почти забыто теперь, среди потрескавшихся камней ступы Бхархут<sup>3</sup> и храмов Бодхгая<sup>4</sup>. Роскошный двор Викрамадитьи<sup>5</sup> — всего лишь потерянная мечта, которую не может воскресить даже поэзия Калидасы<sup>6</sup>. Совершенные образцы индийского искусства были практически уничтожены, когда их коснулись грубые руки варваров, фанатичное иконоборчество мусульман и невежественный вандализм торгашеской Европы, и нам остается теперь искать былую славу только среди заплесневелых стен Аджанты и покалеченных изваяний Элоры, в молчаливом протесте скал Ориссы и даже в нынешней кухонной утвари — ведь красота остается печально верной религии и среди обыденной домашней жизни.

И в одной лишь Японии все богатство азиатской культуры, накопленное веками, можно последовательно изучать, обращаясь к его драгоценным образцам. Императорская коллекция, синтоистские храмы, обнаруженные гробницы напоминают об утонченном мастерстве, свойственном эпохе Хань. Храмы Нара великолепно представляют культуру Тан, а также индийское искусство во всем его богатстве, так сильно повлиявшее на творения того классического периода — все это подлинные родовые драгоценности народа, который и спустя столь долгое время сохранил в первозданном виде музыку, произношение, церемонии и одеяния, не говоря уже о религиозных обрядах и философии.

Сокровищницы даймё изобилуют произведениями искусства и манускриптами, относящимися к временам династии Сун и Монгольской династии; а поскольку в самом Китае первые были утрачены во время монгольского завоевания, а вторые — в эпоху реакции Мин, некоторые современные китайские ученые

вдохновляются возможностью найти в Японии источники их собственного древнего знания.

Япония, стало быть, — это музей азиатской цивилизации; и даже больше, чем музей, потому что необыкновенный гений народа заставляет его размышлять надо всеми ступенями идеалов прошлого, в духе живой Адвайты<sup>7</sup> приветствуя новое, но не теряя старого. Синтоизм все так же хранит добуддийские обряды почитания предков; а сами буддисты приветствуют каждую новую школу, развивающую учение, и она вливается в естественный порядок буддизма, чтобы обогатить его почву.

Поэзия Ямато и музыка Бугаку, в аристократическую эпоху Фудзивара воплотившие идеалы Тан, и по сей день являются источником вдохновения и наслаждения, равно как и сумрак дзэн-буддизма и танцев Но, возникшие благодаря озарениям эпохи Сун. Это та самая прочная основа, которая позволяет Японии остаться истинно верной азиатскому духу даже в ту пору, когда она же и возносит Японию до уровня современной державы.

История японского искусства предстает, следовательно, историей идеалов Азии — берегом, на песке которого каждая из волн восточной мысли оставляет рябь, ударяясь о национальное сознание. Я с безмерным волнением стою на пороге того, чтобы попытаться хоть сколько-нибудь вразумительно рассказать об этом искусстве. Ведь искусство подобно алмазной сети Индры<sup>8</sup> — в каждом своем звене оно отражает всю цепь. Ни в один момент времени оно не существует в законченной форме. Искусство всегда есть развитие, бросающее вызов препараторскому ножу хронолога. Рассуждая об отдельной фазе развития искусства, постоянно сталкиваешься с бесконечными причинами и следствиями, имеющими место на всем протяжении его прошлого и настоящего. Искусство у нас, как и повсюду, — выражение всего самого высокого и благородного в нашей национальной культуре, а значит, для того, чтобы понять искусство, мы должны рассмотреть различные стадии конфуцианской философии, всевозможные идеи, которые порождало в разное время буддийское сознание, те важные политические циклы, когда снова и снова разворачивалось знамя национальности, отражение патриотического мышления в огне поэзии и в образах эпических героев и иные отголоски, подобные стенаниям народа или народному смеху, чье веселье лишь кажется безумным.

Но создание любой истории идеалов японского искусства практически невозможно, пока западный мир остается в полном неведении относительно тех феноменов окружающей действительности и общественной жизни, которыми это искусство обрамлено, словно драгоценный камень. Определение — это всегда ограничение. Как красота облака или цветка невольно раскрывается в них самих, так и безмолвное красноречие шедевров искусства любой эпохи поможет понять их историю лучше, чем любое изложение необходимой полуправды. Мои жалкие попытки — лишь направление, а не рассказ.

### Примечания

*Бенгальский тантризм.* Тантры — произведения, большая часть которых была написана в северной Бенгалии, позднее тринадцатого века. Их содержание, в основном, состоит из описания физических феноменов и подобных этому вопросов, но они включают иногда и благороднейшие порывы чистого индуизма. Их основная цель состоит, по-видимому, в создании такой религии, которая сумела бы достигнуть бы низжайшего из низких и спасти его.

*Мастерство эпохи Хань — культура Тан — династия Сун и Монгольская династия.* Краткое изложение истории Китая может быть представлено следующим образом:

*Династия Чжоу (1122–221 до н. э.).* Время правления этой династии стало кульминацией процесса объединения Китая, ей предшествовали династии Шан и Инь. Столицы этих ранних государств располагались уже в долине Желтой реки, но еще не так далеко продвинулись на восток, как современный центр Китая. Они были расположены к западу от Доквонского прохода, где река поворачивает направо, устремляясь на равнины, в том самом месте, где позже пролегла Великая Стена.

*Династия Цинь (221–202 до н. э.).* Эта власть видела свою задачу в подавлении общественных выступлений, которые впоследствии привели к ее падению. Правление этой династии можно сравнить в современной истории только с империей Наполеона I — из-за ее кратковременного существования в совокупности с ее важностью.

*Династия Хань (202 до н. э. — 220 н. э.).* Держава Хань была образована в результате народного восстания. Деревенский ста-

роста стал императором Китая. Однако общий курс развития, избранный ханьскими правителями, был империалистическим.

*Троецарствие* (220–268 н. э.). Территориальная раздробленность.

*Шесть династий* (268–618 н. э.). Три Царства объединились под властью одной из местных династий, правление которой продолжалось около двух веков, после чего нашествия гуннских и монгольских племен на северные границы Китая вынудили правителей бежать в долину Янцзы. Поэтому преемственность китайской культуры продолжилась, а Север сумел познакомиться с буддизмом, и еще там возросло влияние даосизма.

*Династия Тан* (618–907 н. э.). Эта династия пришла к власти в результате воссоединения Китая, ставшим возможным благодаря великому гению императора Тай-цзун<sup>9</sup>. Столица империи Тан располагалась на Хуанхэ, где соединились южная и северная монархии. Этот союз было в конце концов разрушен феодальными царствами, известными как Пять династий, власть которых продлилась, однако, всего полвека.

*Династия Сун* (960–1280 н. э.). Центр правления снова был перенесен на Янцзы. В эту эпоху развилось учение, называемое сунской схоластикой, которое мы в тексте обозначили как неоконфуцианство.

*Династия Юань, или Монгольская* (1280–1368 н. э.). Монголы под предводительством Хубилай-хана<sup>10</sup> победили китайскую династию и основали возле Пекина свою столицу. При этой династии распространился ламаизм, или тибетский тантризм.

*Династия Мин* (1368–1662 н. э.). Пришла к власти благодаря народному восстанию против монгольской тирании. Центр государства расположился в Нанкине, на Янцзы; но со времени правления третьего императора династии Пекин стали считать второй столицей.

*Маньчжурская династия* (1662 — наст. вр.). Другое татарское племя воспользовалось тем, что между императором и армией существовали разногласия, и сумело занять Пекин. Восстание военных было подавлено, и никто не смог свергнуть завоевателей. Слабость этого правящего дома — в недостатке понимания между иностранными правителями и народом; на Янцзы постоянно вспыхивают восстания, направленные против власти.

*Поэзия Ямато.* Слово *Ямато* здесь используется как синоним слова *Ама*, названия первобытного японского племени. Также это название японской провинции.

*Музыка Бугаку.* *Бугаку* означает «танцевальная музыка» — от *бу*, что переводится как «танец», и *гаку*, что переводится как «музыка», или «играть». Музыка *Бугаку* в Японии зародилась в эпохи Нара и Хэйан под влиянием китайской культуры периода Шести династий. Она сочетает в себе элементы индийской музыки и древней музыки эпохи Хань. Эту музыку исполняют наследственные музыканты, именуемые *рэйдзю*, они прикреплены к императорскому двору, к большим монастырям и синтоистским храмам, таким как Касуга<sup>11</sup>, Камо<sup>12</sup> и Тэннодзи<sup>13</sup>. Ее можно услышать по случаю больших торжеств или церемоний.

## Глава 2

### Первобытное искусство Японии

Происхождение народа Ямато, который оттеснил жившие прежде на архипелаге племена айнов на остров Эдзо и Курильские острова, чтобы создать Империю Восходящего Солнца, настолько затеряно в морской мгле, из которой этот народ вышел, что угадать источник его художественных инстинктов невозможно. Были ли племена Ямато выжившими аккадцами, чья кровь смешалась с индо-татарскими народами во время странствований по берегам и островам юго-восточной Азии; или же они принадлежали к турецким ордам, прошедшим через Маньчжурию и Корею и осевших сперва на побережьях Индийского и Тихого океанов; или они были потомками арийцев, устремившихся в ущелья Кашмира и растворившихся там среди урало-алтайских племен, образовав тибетский, непальский, сиамский и бирманский народы и принеся детям долины Янцзы силу индийского символизма, — ответ на эти вопросы и разгадка их происхождения все еще сокрыты за облаками археологических гипотез.

На рассвете истории этот народ проживал сплоченно, в войнах был яростным, а в мирные времена — благородным, глубоко чтит предания о своем солнечном происхождении и индийские мифы, любил поэзию и благоговел перед женственностью. Его религия, известная как Синто, или Путь Богов, была простым культом почитания предков, поклонением духам отцов, которые образовывали группы божеств *ками*, обитавших на



таинственной горе Такамагахара, в небесных горах Ама, — своеобразном Олимпе, во главе которого стояла богиня Солнца. Каждый род в Японии утверждает, что ведет свое происхождение от богов, которые последовали за внуком богини Солнца, когда он спустился на архипелаг по тропе среди восьмислойных небесных облаков, и это укрепляет народный дух, собирая народ в единстве вокруг трона императора. Хотя мы всегда говорим: «Мы приходим из Ама», неясно, что мы подразумеваем под Ама — небо ли, море ли, страну ли Рамы (?), — но это не столь важно, а поведать об этом могут только простые древние ритуалы Дерева, Зеркала и Меча.

Из волнистых узоров заливных рисовых полей, причудливых очертаний архипелага, таких неповторимых, из постоянной игры неброских красок, сопровождающей смену времен года, из мерцания серебристого воздуха, зелени холмов, шума океана, эхом отзывающегося на покрытых сосновыми лесами берегах, — из всего этого родилась та нежная простота, та романтическая чистота, которые умиротворяют душу японского искусства, отличая его от однообразия искусства китайского, и от склонности искусства индийского к перегруженному изобилию. Врожденная любовь японского искусства к чистоте, иногда действующая в ущерб его роскоши, придает нашему декоративному и промышленному искусству изысканную завершенность, и, возможно, ни в одном континентальном произведении нельзя найти ничего подобного.

Святыни Иса<sup>14</sup> и Идзумо<sup>15</sup>, священные храмы, посвященные нашим чистейшим предкам, торусы и ограды которых напоминают индийские строения, сохраняют свой первозданный вид благодаря тому, что они в точности воссоздаются заново каждые два десятилетия, великолепные в своих безыскусной гармонии.

В гробницах внушительных форм, устроенных по образцу индийских ступ, и прототипом которых, вероятно, послужили лингамы, хранятся изысканные каменные и терракотовые гробы; некоторые из них покрыты весьма примечательными с художественной точки зрения узорами, и в них обнаруживают предметы религиозного почитания и украшения для тела, выполненные из бронзы, железа и разноцветных камней и отличающиеся отточенным мастерством. Глиняные фигурки, кото-

рые раскладывали вокруг могильного холма, — по древнему обычаю, символизирующие многочисленные человеческие жертвы, принесенные покойному, — отражают художественные способности народа Ямато. Однако на столь ранней стадии мы столкнулись с достигшим наших земель зрелым искусством ханьского Китая, которое ошеломило нас богатством более древней, по сравнению с нашей, культуры; этот приток незнакомого прежде искусства полностью поглотил нашу собственную эстетическую энергию, направив ее в новое русло, к иной, высшей ступени.

Каким стало бы японское искусство, если бы наша цивилизация осталась лишенной ханьского влияния, а также буддизма, который пришел к нам позже? Но кто осмелится предположить, что потеряла бы Греция, даже несмотря на свое сильнейшее художественное дарование, если бы она не получила бы египетского, пеласгианского, или персидского наследия? Существовало бы сейчас строгое тевтонское искусство, если разорвать его связи с христианством и латинской культурой народов Средиземноморья? Мы можем сказать лишь, что изначальному духу нашего первобытного искусства никогда позволяли угаснуть. Изысканными дугами он изогнул наклонные крыши китайских строений святилища Касута<sup>16</sup> в Нара. Он придал женственную утонченность творениям эпохи Фудзивара. Чистым мечом он наложил отпечаток на торжественное искусство эпохи Асикага. И, как горный поток устремляется вперед под тяжестью опавшей листвы, так и он и поныне время от времени обнаруживает свое великолепие, питая ту поросль, которая его скрывает.

Вопреки всему этому, необоримая судьба Японии, явленная в ее географическом положении, казалось бы, приготовила ей роль китайской провинции или индийской колонии в отношении интеллектуальной культуры. Но скала нашей народной гордости и естественного единства народа сохранила твердость на протяжении веков, несмотря на грозные волны, которые накатывали на нее с обоих великих полюсов азиатской цивилизации. Национальный гений не был подавлен. Подражание никогда не замещало свободного творчества. Всегда находилась мощная энергия для адаптации заимствований, пусть и многочисленных, и для дальнейшего их распространения. Слава континентальной Азии заключается в том, что все соприкосновения ее с

Японией приводили к возникновению новой жизни и воодушевлению, а священное достоинство народа Ама — его способность оставаться непобедимым, не только в одном лишь политическом смысле, но и в более глубинном — он сам, как живой дух Свободы, в жизни, и в мысли, и в искусстве.

Это сознание побудило воинственную императрицу Дзинго<sup>17</sup> бросить вызов морям, чтобы защитить корейские царства, которые платили ей дань, от угроз со стороны континентальной империи. Это сознание напугало всемогущего правителя Ян Ди<sup>18</sup> из династии Суй только лишь тем, что его называли «императором Земли *Заходящего Солнца*». Это сознание выстояло против самонадеянной угрозы Хубилай-хана, находившегося в зените славы своих побед и завоеваний, который сумел перейти Уральские хребты и дошел до Москвы. И Японии никогда не следует забывать о том, что и сегодня именно благодаря этому героическому духу она преодолевает все новые трудности, и ей следует глубже проникнуться самоуважением.

#### П р и м е ч а н и я

*Простые древние ритуалы Дерева, Зеркала и Меча.* Дерево, которое здесь упоминается, — это сакаки, или дерево богов, на которое вешают кусочки парчи, шелка, холста, хлопка и бумаги, нарезанные при помощи специальных инструментов. Зеркало и Меч входят в состав императорских регалий, которые Богиня Солнца передала своему внуку, когда он спустился на архипелаг. В синтоистских святилищах содержатся только их подобию. Мечу, который, как полагают, был взят из хвоста дракона, убитого Сусаноо, богом Бури, особенно поклоняются в Ацута.

*Святилища Исэ и Идзумо.* Святилище Исэ — это храм Богини Солнца. Он находится в районе Ямада, в провинции Исэ, что в центральной части Японии. Святилище Идзумо — это храм, посвященный потомкам бога Бури, которые были правителями Японии до того, как внук Богини Солнца спустился в страну. Оно находится в провинции Идзумо, на северном побережье Японии. Святилища Исэ и Идзумо построены полностью из дерева, и у каждого из них есть два различных местоположения, на одном из которых они перестраиваются в своем изначальном облике каждые двадцать лет. Стиль строений, похоже, развился из форм бамбуковых или бревенчатых хижин, ка-

кие до сих пор можно во множестве увидеть на юго-восточном берегу Азии. Их конструкция не предполагает наличия навеса.

*Святылище Касуга в Нара.* Силь, в котором создано святилище Касуга, возник в результате дальнейшего развития синтоистской архитектуры, которая уже проявилась в святилищах Исэ и Идзумо. Его отличительная черта — изысканные дуги, которые сменили, с одной стороны, прямые линии архитектуры Ямато, а с другой — избыточно волнистые, как волокна холста, линии китайской архитектуры.

*Самонадеянная угроза Хубилай-хана.* Хубилай-хан после завоевания Китая отправил посольство в Японию, призывая и ее сдаться под его власть. Вслед за категорическим отказом последовало вторжение войска хана на некоторые из удаленных островов. Когда японцы охраняли свои берега, ожидая нападения, они увидели, как ночью над храмом Исэ поднялась огромная туча, и в результате вызванного ею шторма флот захватчиков, состоявший из десяти тысяч кораблей и миллиона человек на них, был полностью уничтожен, только трое остались в живых. Это был божественный ветер Исэ, и вплоть до сегодняшнего дня каждая религиозная школа утверждает, что он был вызван силою ее молитв. Это единственный случай в истории, когда правители Китая проводили агрессивную политику в отношении Японии.

### Глава 3

#### **Конфуцианство — северный Китай**

Еще до того, как в шестом веке в нашу страну пришел буддизм, на первобытное искусство Японии обрушилась мощная волна континентального влияния Китая эпох Хань и Шести династий.

Ханьское искусство явилось естественным результатом развития древнекитайской культуры, достигшей наибольшего расцвета под властью династии Чжоу (1122 до н. э. — 221 до н. э.), и сущность этого искусства может быть в самых общих чертах названа конфуцианской, в честь великого Мудреца, который выразил и истолковал глубинные идеи народа Поднебесной.

Китайцы — а это татары, занявшиеся земледелием, равно как татары — это кочевые китайцы — много веков назад поселились в плодородной долине Желтой реки и сразу принялись создавать великую систему общинности, полностью отличную от образа жизни их кочующих собратьев, которых они остави-

ли в монгольских степях, и, вне всякого сомнения, уже в те давние времена в их городах и царствах на равнине существовали некоторые элементы, из которых впоследствии проросло конфуцианство. С того затерянного в доисторической ночи времени и вплоть до сегодняшнего дня жизнедеятельность обитателей долины Желтой реки протекала одинаково — занимаясь своим собственным делом, ведущим к прогрессу, они, время от времени, получали свежий приток энергии от татарских кочевников и приспособляли их к земледельческой жизни.

Те времена, когда меч кочевника ударялся о крестьянский плуг, ослабляли жизнестойкость новых горожан, заставляя их вновь и вновь прятаться за стенами от судьбы, которая приходила извне. Поэтому постоянная смена китайских династий — всегда история возвышения нового племени и его последующего вытеснения другим племенем, когда события повторялись вновь.

Но и после расселения на равнине на протяжении еще многих веков китайцы — оседлые татары — сохраняли пастушеские представления о формах правления, а губернаторы девяти провинций, из которых состоял древний Китай, звались *му*, или «пастухами». Они верили в патриархального Бога, чьим символом было Небо — *Тянь*, — и который, в Его милости, изливал на людей их предназначения с математической точностью; по-китайски судьба будет *Мин*, что переводится как «приказ», и возможно, что эта ключевая фаталистическая идея, будучи переданной арабам татарами, стала мусульманством. Китайцы все еще благоговейно трепетали перед всевозможными духами, странствующими в невидимом мире, и сохраняли присущую им с древних времен идеализацию женственности, которая впоследствии воплотилась в традициях восточных гаремов, свои знания о звездах, накопленные ими благодаря обращению к дуалистической мифологии древнего Туркестана в те времена, когда они странствовали среди высоких степных трав, а, что самое главное, сберегли великую идею о всеобщем братстве, это непереносимое наследие всех пастушеских народов, населявших пространство между Амуром и Дунаем. В Китае пастухи появились прежде крестьян, и это отражено в мифе, гласящем, что первым императором был Фу-си, обучавший народ скотоводству, а за ним следовал Шэнь-нун, чье имя означает «Божественный Земледелец»<sup>19</sup>.

Потребность в создании общества именно земледельческого осознавалась медленно, оно развивалось неспешно, в спокойствии, на протяжении долгих веков; и это привело к возникновению великой этической и религиозной системы, в основе которой лежали Земля и Труд, и которая по сей день питает неистощимые силы китайского народа. Верные этой великой системе, ее семейному укладу, содержащейся в ней прославленной общинности, сегодня ее дети, несмотря на политические неурядицы, завоевывают все доступные уголки земного шара своими промышленными достижениями.

Чтобы собрать воедино и истолковать эту изумительную систему всеобщего труда, достойную того, чтобы быть изученной каждым современным социологом, в конце правления династии Чжоу должен был появиться Конфуций (551–479 до н. э.). Он посвятил себя созданию религии, основанной на этике и посвящающей Человека Человеку. Для Конфуция Бог — это Человечество, а главная идея его учения — гармония человеческой жизни. Оставляя индийской душе воспарения к небесам и смешение с бесконечностью, Европе, склонной к эмпирии — исследованию земли и материи, а христианам и семитам — мечты о вознесении в Рай, конфуцианство призвано очаровывать великие умы своими широкими интеллектуальными обобщениями и безмерным сочувствием обыкновенным людям.

*И Цзин*, или «Книга перемен», — эта китайская Веда, — полна отсылающих к крестьянской жизни аллюзий, посредством которых она постигает Непостижимое, и она — почти запретная страница для агностика Конфуция, который говорил: «Не зная, что такое жизнь, можно ли знать смерть?» Согласно китайской этике, частица общества — это семья, основанная на иерархически упорядоченном послушании; и крестьянин обладает такой же важностью, как император — властитель-отец, оказавшийся во главе великого общинного братства благодаря своим добродетелям, с полного согласия этого братства и будучи им избранным.

Главнейшим жизненным принципом было жертвование собой ради общества, и искусство очень ценили за то, что оно служит воспитанию общественной морали. Надо отметить, что музыку относили к самому высокому рангу, потому что ей присуща особая способность — гармонизировать человека с чело-

веком, общество с обществом. Поэтому изучение музыки было первейшим занятием благородных молодых людей эпохи Чжоу.

Кто-то вспомнит, что в сочинениях Конфуция можно найти не только диалоги, в которых он любовно рассуждает о красоте музыки, но также истории из его жизни: как он предпочитал ограничиваться постной пищей, но не отказываться от слушания музыки; или как однажды он последовал за ребенком, бившим в глиняный горшок, только лишь для того, чтобы посмотреть, как воспримут люди этот ритм; и, наконец, его путешествие в провинцию Шаньдун, куда он отправился, воодушевленный желанием услышать древние песни, сохранившиеся там со времен Тай-гуна<sup>20</sup>.

Поэзия тоже рассматривалась как средство для достижения политической гармонии. Деятельность правителя заключалась не в том, чтобы командовать, но в том, чтобы предлагать, а его цель — не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы направлять, и для достижения этого поэзия была признанным средством. Существует мнение, согласно которому ее главными формами, как и в средневековой Европе, были деревенские народные песни, полные любовных волнений, восхваления труда и красоты земли, военные баллады, в которых слышится звон оружия и стук копыт возбужденных коней, и таинственные песнопения о сверхъестественном, возникающие на той грани, где невежество склоняется перед Бесконечностью. Такое представление о поэзии могло возникнуть лишь в век, богатый подобными чувствами, и только среди людей, для которых стихосложение еще не стало способом самовыражения. Мудрец собирал древние баллады, для того чтобы лучше рассказать об обычаях китайского Золотого Века — о временах трех первых династий Шан, Инь и Чжоу, — когда из песен разных мест узнавали о том, как живет в провинции — процветает ли она, или же управляется плохо.

И даже живопись считалась почтенным занятием постольку, поскольку она могла рассказать о добродетельных поступках. В диалогах о семье Мудрец рассказывает о своем посещении мавзолея правителей Чжоу и описывает картины на стенах, противопоставляя портрет Чжоу-гуна<sup>21</sup>, баюкающего на руках младенца — будущего правителя Чэн-вана<sup>22</sup>, другой картине, которая изображает Ся Цзе<sup>23</sup> и Ди-синь<sup>24</sup>, жестоких тиранов про-

шлого, в моменты праздных утех, и обращает внимание на то, насколько первая картина достойна прославления, и насколько низка вторая.

Вазы и бронзовые статуэтки эпохи Чжоу по совершенству форм равны греческим творениям, хотя и создавались в соответствии с иными канонами. Эти два вида искусства составляют антитезис идеалов, два полюса художественных импульсов Востока и Запада — как нежный, прохладный нефрит и сверкающий, яркий алмаз. И у мастеров, работающих с металлом и нефритом, мы видим все то же страстное усилие, которое захватывает певцов и художников той эпохи — они стараются воплотить идеал гармонии.

Власть династии Чжоу, объединившей Китай, длилась около пятисот лет, когда она начала ослабевать из-за выступлений набравших мощь феодальных домов, которые, в свою очередь, к 221 г. до н. э. были побеждены и завоеваны племенем иноземцев, известным как Цинь, повторив вечную судьбу Китая, и влияние этого племени увеличивалось на протяжении последующих шестисот лет. Эти монгольские скотоводы лишь недавно пришли из пустынь, и при первых императорах династии Чжоу занимались разведением лошадей и извозом, а теперь заняли господствующее положение. Весьма вероятно, что то имя, под которым иностранцы знают Поднебесную, взято из названия их земель, лежащих на границах империи.

Циньским тиранам древние ученые-конфуцианцы приписывают немыслимые мерзости и ужасы. Однако следует заметить все же, что они много сделали для того, чтобы развить достижения государства Чжоу. Они объединили китайскую империю, проложили дороги и построили великие стены, создали провинциальное управление по образцу персидской сатрапии, и придумали, или, точнее, избрали национальную систему письма. Это они несколько усмирили раздробленный Китай и первыми официально приняли императорский титул, а также создали имперский стиль правления. Возможно, они лишь следовали известной империалистической традиции, которая позволила им провести, в их собственных интересах, централизацию такого масштаба, а впоследствии в рамках этой традиции они сами были свергнуты.



Антипатию циньских правителей к учености и образованию, и гонения на них, необязательно рассматривать в связи с их неприятием конфуцианского знания: эти меры, скорее, были направлены на подавление свободной политической мысли — опасного явления, возникшего в феодальных царствах конца эпохи Чжоу. В эпоху Цинь были народные школы, но в них преподавали только наставники *боси*, назначенные правительством.

Это было время, когда во всем мире бурно развивалась философская мысль. Буддизм овладевал сознанием людей. Ощущалось живое влияние Афин. Уже скоро в Александрии должно было зародиться христианство. Восточный край этого великого пространства тоже был богат философскими школами. Циньские тираны практиковали цензуру, известную как «Огонь Цинь», но пропажа литературных памятников, так оплаканная потомками, была вызвана, скорее всего, не этим фактом, а гражданскими войнами, которые бушевали двадцать лет, на всем протяжении этого недолгого правления.

Династия Хань (202 до н. э. — 220 н. э.) сменила династию Цинь и в основных чертах продолжила ее политику, с одним лишь важным отличием — во времена правления третьего императора Хань для того, чтобы выдержать экзамен на должность государственного чиновника, обязательным стало знание конфуцианства, и это правило существует по сей день. Подобная практика была очень полезна, поскольку она способствовала привлечению на государственную службу лучших умов страны, а также и потому, что в самом учении спорные элементы были исправлены, его развитие и эволюция учтены, и все конфуцианское учение приобрело более четкие формы.

Влияние конфуцианской мысли в то время было настолько сильным, что в первом веке христианской эры министр по имени Ван Ман<sup>25</sup>, в соответствии с конфуцианской традицией, согласно которой правителем становится мудрейший человек своего времени, взошел на трон Дракона и стал императором.

Интересно отметить, что этот человек обладал необыкновенными талантами. Он основал династию Синь, и считается, что именно тогда страна получила название, под которым ее знают в мире — China, или Земля Синь, потому что за время короткого четырнадцатилетнего правления Ван Мана монеты, отчеканенные им, достигли всех известных уголков света. Однако

возможно, что он лишь возобновил использование этого названия, ведь оно и раньше появлялось в индийской литературе. Ван Ман примечателен тем, что он стал первым правителем в истории, издавшим указ, запрещающий рабство, а его власть пала тогда, когда он, в соответствии со своими конфуцианскими представлениями, провозгласил необходимость равного распределения земли между всеми людьми и попробовал воплотить это в жизнь. Против него ополчилась аристократия, и в 23 г. н. э. он был убит. Обстоятельства его смерти являют собой великолепный пример фатализма, столь естественного для конфуцианского сознания. Ван Ман сидел в своем дворце, с нефритовой безделушкой в руках, и наблюдал за звездами; вокруг него гремела битва, а он не принимал в ней никакого участия. «Если такова воля Небес, я умру; если же нет, то ничто не погубит меня», — сказал он спокойно, его враги бросились к нему и убили, оставшегося на месте и не сопротивляющегося. Имя Ван Мана и поныне вызывает воспоминания о той изысканности, с которой он принимал иностранные посольства.

Искусство ханьцев, которые воплощали конфуцианские идеи так же, как римляне продолжали греческую культуру, по форме было похожем на искусство эпохи Чжоу, но обладало более богатой цветовой палитрой и отличалось искуснейшими художественными приемами, что было характерно для сознания эпохи Хань с его стремлением к всеохватности и роскоши. Иногда отмечают, что писатели постоянно стремились найти для этого стремления этическую основу, подыскать изящные оправдания для безмерного потворства ханьцев своим желаниям, опираясь на глубокие познания об общественной жизни. Любой сведущий в китайских науках человек вспомнит рифмованную прозу Сыма Сянжу<sup>26</sup> и Сун Чжи-вэня<sup>27</sup>, где авторы после описаний великолепных сцен императорской охоты, сверкающих повозок, слонов и львов, привезенных из далеких областей, пышных пиров и танцев неизменно добавляют: «Мы должны быть счастливы, что времена сейчас такие спокойные, и правители могут позволить себе подобную роскошь!» Или еще пример: перечисляя достоинства главных городов империи, завершают описание предположением, что подлинную красоту города можно узреть скорее в счастливых лицах его жителей, нежели в башнях и украшениях фасадов.

Для архитектуры этого периода характерны гигантские дворцы со скульптурными колоннами, украшенные многочисленными барельефами, в основном, изображающими морализаторские сюжеты. Эти истинные последователи династии Цинь возвели высокие башни и громадные строения из дерева и кирпича. Поскольку эпоха была воинственная, императоры Цинь, как впоследствии римляне, оставили о себе память в виде великой стены, которая протянулась от Доквона до Желтого моря. Однако возможно, что кульминация их правления стала одновременно и началом заката, потому что из-за строительства ресурсы истощились, и престиж власти был подорван. Последующие династии продолжили это строительство. Другие архитектурные памятники той эпохи, например, массивные статуи из бронзы и железа, о которых сохранилось так много упоминаний в письменных источниках, сейчас утеряны; частично это произошло из-за того, что у китайских императоров был обычай в час поражения сжигать себя вместе со своими сокровищами, а частично из-за вандализма, постоянно сопровождавшего смены династий.

Живописный манеру Хань, конечно, уже не восстановить, и мы можем только представить ее богатство и зрелость по грубо обточенным камням гробницы Ву Лян в Шандуне, захоронении знатной провинциальной семьи, которое относится к концу эпохи Хань. Здешние фрески и скульптуры основаны на сюжетах из китайской мифологии и истории, они рассказывают о жизни и обычаях древнего Китая.

Для того чтобы увидеть образцы великолепного ремесла той эпохи, мы должны отправиться в Японию: обратиться к коллекциям императорской семьи, сокровищам синтоистских храмов и находкам в раскопанных могильниках. Ведь искусство Хань, а возможно, и китайская литература, пришли к нам из Китая задолго до того, как корейский ученый Вани<sup>28</sup> привез нам конфуцианские сочинения. Существовал и более ранний приток влияния китайской культуры, что подтверждается многочисленными записями на китайском языке, демонстрирующие легкость, с которой этот язык был нами освоен уже вскоре после знакомства с ним. В Японии, как и в Китае, конфуцианство подготовило благодатную почву для того, чтобы на ней впоследствии выросли семена буддизма.

Среди китайских и корейских иммигрантов было множество художников и ремесленников, которые работали в традициях Хань, что доказывают изготовленные ими зеркала, конская сбруя, орнаменты на мечях, и прекрасные доспехи из бронзы и золота. Изучение японцами основ художественного творчества было почти завершено к тому времени, когда буддизм, в эпоху Асука, призвал к новому великому творчеству. Талант Торибуси<sup>29</sup>, нашего великого скульптора, родился не в пустоте, но явился результатом событий, произошедших много раньше; его творения — лишь первый урожай плодов той могущественной культуры, которая долго подготавливала для него почву.

Но конфуцианская идея неизбежно ограничивала свободу искусства, из-за своей дуальной симметрии и гармонии — результатов инстинктивного подчинения части целому. Искусство естественным образом стало ремеслом, будучи поставленным на службу этике. В самом деле, китайское понимание искусства всегда тяготело бы к декоративности, как можно видеть на примере великолепного мастерства, с которым изготавливались ткани или керамика, если бы даосизм не привнес в него свой шуточный индивидуализм, и если бы позже не появился буддизм, призвавший его к выражению своих могучих идей. Но даже если бы оно осталось исключительно декоративным, никогда все же не опустилось бы до мещанского уровня, ведь от подобной склонности искусство Азии вечно свободно благодаря своей глубокой сопричастности Всеобщему и Безличному.

#### П р и м е ч а н и я

*И Цзин, или «Книга перемен».* Древнее китайское сочинение, которое составлялось постепенно на протяжении правлений династий Шан и Инь, и было приведено в современную форму при Вэнь-ване<sup>30</sup>, первом правителе династии Чжоу. Конфуций добавил к «Книге Перемен» комментарий, который рассматривается конфуцианцами как ее важная часть. В ней много говорится о Человеке как о точке столкновения противоборствующих сил Неба и Земли, и, таким образом, общинность осмысливается философски. Даосы же обычно игнорируют комментарий Конфуция и по-своему толкуют *И Цзин*. Для даосов ее важнейшее положение содержится во фразе: «Раскрой сущность и создай вещь». Эта древняя китайская Веда с большей убедитель-

ностью может быть названа философией Природы, нежели чем историей Творчества. Она повествует об имманентности Единого всем дуальностям и о связи четырех времен года, или Неба, с семью элементами, или Землей. Она состоит из четырех разделов.

*Времена Тай-гуна.* Тай-гун был главным советником первого правителя Чжоу, когда тот занял трон, принадлежавший династии Инь. Этот великий министр получил награду в виде назначения его правителем области Шандунь.

#### Глава 4

#### **Лаоизм и даосизм — южный Китай**

Конфуцианский Китай никогда не смог бы принять индийский идеализм, если бы еще в конце правления династии Чжоу лаоизм и даосизм не подготовили психологическую почву для существования этих двух полюсов азиатской мысли.

Река Янцзы не является притоком Хуанхэ, и общинности татар, ставших земледельцами, которой они взрастили в себе на берегах Желтой реки, никогда не было достаточно для того, чтобы очаровать дикие души их собратьев, детей Голубой реки. Среди непроходимых лесов и туманных болот жил свирепый и свободолюбивый народ, который не подчинялся власти правителей Чжоу из северных областей. Во времена феодальных царств горских вождей не приняли в знатное общество Чжоу, а их неотесанная внешность и грубый язык, который северяне сравнивали с карканьем ворон, служили поводом для шуток еще в эпоху Хань. Однако этот южный народ постепенно впитал в себя культуру Чжоу, и нашел для своих собственных страстей и идей художественное выражение, а формы этого выражения разительно отличались от искусства северных соседей.

Их поэзия, образцом которой служит творчество Цюй Юаня<sup>31</sup>, вспоминаемого с печалью, наполнена глубочайшим поклонением природе, почитанием великих рек, восхищением облаками и туманами над озерами, любовью к свободе и самоутверждением личности. Последнее изумительно передано в «Дао Дэ Цзин», или «Книге благодати», созданной Лао-цзы, выдающимся соперником Конфуция. В этом сочинении, которое состоит из пяти тысяч иероглифов, мы обнаруживаем величие, явленное в удалении внутрь себя и освобождении своего «я» от пут условностей.

Лао-цзы, родившийся на юге царства Чу, как тогда называлась эта местность, был хранителем архивов династии Чжоу, и Конфуций почитал его как человека знающего, несмотря на различие между их учениями, и часто называл его «драконом», говоря: «Я знаю, что рыба может плавать, я знаю, что птица может летать, но силу дракона я не могу измерить». Последователь Лао-цзы, Чжуан Чжоу<sup>32</sup>, также южанин, шел по его следам, и расширил учение представлениями об относительности вещей и изменчивости форм.

Трактат Чжуан Чжоу, изобилирующий великолепными художественными приемами, резко контрастирует с трудами Конфуция, состоящими из сухих и прозаичных изречений. Чжуан Чжоу рассказывает о волшебной птице, чьи крылья длиной в девять тысяч миль, так что небо темнеет, когда она пролетает, а прежде чем оно вновь осветится, проходит полгода. А между тем дрозды и воробышки изумленно чирикают: «Разве мы не мгновенно взлетаем с травы на самые макушки деревьев? Что за нужда в таком большом длительном полете?» Или: «Ветер, флейта Природы, играет множество мелодий, проносясь над деревьями и водами. Даже так Дао, великий Дух, выражает Себя посредством множества настроений и возрастов, и неизменно остается Собой». Или еще: «Секрет искусства жизни состоит не в противостоянии и критике, но в плавном проникновении в щели, которые существуют везде». В подтверждение этого Чжуан Чжоу приводит в пример умелого мясника, которому никогда не приходилось точить свой нож, потому что он резал промеж костей, а не пытался их раздробить. Так он высмеивает конфуцианский общественный строй и обычаи, которые приводят к ограниченным успехам, но никак не могут охватить все вариации безличного Духа.

Говорят, что Чжуан Чжоу предлагали поступить на государственную службу, но он ответил на это, показывая на быка, которого украсили перед жертвоприношением: «Ты думаешь, что животное, хоть и усыпанное драгоценностями, будет счастливо, когда над ним повиснет топор?» Подобный дух индивидуализма потрясал все устои конфуцианской общественной идеи, и поэтому Менций<sup>33</sup>, после Учителя — второй по величии конфуцианец — посвятил свою жизнь борьбе с лаоистскими теориями. Стоит заметить, что эта восточная битва двух сил — общинно-

сти и индивидуализма — происходила не на экономической, но на интеллектуальной и творческой почве. Никто не жаждал защитить те великие моральные достижения, которых для общего блага добился Конфуций, более, чем Лао-цзы — его соперник.

В сфере управления государством южное сознание также породило великих мыслителей, в достаточной степени противостоящих конфуцианским идеям. Так, например, Хань Фэй<sup>34</sup> искусно разработал систему макиавеллизма шестнадцатью веками раньше, чем итальянец написал своего «Государя». Этот период изобилировал военными теориями; созданию тактической науки посвятил себя поистине наполеоновский гений. Это стало возможным потому, что век феодальной раздробленности, предшествовавший падению династии Чжоу, был одним из периодов свободных дискуссий. В политической, общественной и юридической науке приветствовались оригинальные мысли и изыскания, а свободная и сложная натура людей из южного Китая позволяла им добиться верха возможного.

Все это время Китай по кусочкам съедало своими вторжениями племя Цинь, так что после смены династий казалось, будто империализм циньцев и конфуцианство ханьцев окажутся фатальными для школы лаоизма. Но поток философской энергии нашел тайный канал, из которого он и хлынул в конце эпохи Хань, и выразился в свободе и причудах Собеседников<sup>35</sup>.

В Трех царствах, на которые распалась империя Хань, уменьшив этим престиж конфуцианской идеи единства, дух лаоизма рос безудержно. Хэ Янь<sup>36</sup> и Ван Би<sup>37</sup> написали новые комментарии к «Дао Дэ Цзин», и хотя эти мыслители не нападали в открытую на конфуцианство, сама их жизнь демонстрировала презрение к обычаям. В то время образованные мужи удалялись в бамбуковые рощи для философских бесед; первый министр на глазах у изумленной публики приказывал остановить свою повозку у придорожной харчевни, чтобы выпить со своими слугами; простой студент осмеливался остановить сановника высокого ранга и попросить его сыграть на флейте, поскольку, по слухам, тот славился своим умением, а государственный муж с радостью выполнял его просьбу и играл много часов; философы могли удалиться из дому для того, чтобы поработать в кузнице просто для развлечения, не обращая никакого внимания на именитых гостей, которые приходили почтить их и по-

ставить перед ними важные вопросы. Поэзия того времени и начала эпохи Шести династий (265–618 н. э.) отражает эту свободу, и благодаря простоте и изяществу, с которым поэты вернулись к любви к Природе, их стихи резко контрастирует с вычурными фантазиями и четко выстроенными ритмами творений ханьских поэтов.

Всякий помнит стихи Тао Юань-мина<sup>38</sup> — наибольшего конфуцианца среди лаоистов и наибольшего лаоиста среди конфуцианцев, — человека, который отказался от должности губернатора, потому что ему не понравился обычай надевать церемониальные платья во время приема императорских посланников; его произведение «Домой, к себе» лучше всего выражает дух той эпохи. Благодаря Тао Юань-мину и другим стихотворцам Юга поэтов стали вдохновлять такие темы, как «хризантема, роняющая капли росы, нежная грация покачивающихся стеблей бамбука, едва заметный аромат цветов сливы, в сумерках струящийся над водой, зеленая прозрачность сосны, которая только ветру нашептывает о своей безмолвной печали, божественный нарцисс, прячущий свою нежную душу в глубоких лощинах или чующий весну в проблесках неба», — и эти мотивы, смешавшись с буддийскими идеями в период великого освобождения Тан, с новой силой вспыхнули в поэзии эпохи Сун, которая вдохновлялась идеями долины Янцзы, как и творчество Тао Юань-мина, и которые так стремились передать душу Природы.

Главнейшей характеристикой учения Чжуан Чжоу является Свобода. Он рассказывает историю о знатном вельможе, который хотел найти выдающегося художника, чтобы он написал картину. Кандидаты прибывали к нему один за другим, и, поприветствовав хозяина в соответствии с этикетом, справлялись о сюжете картины и манере исполнения, которые ему требовались. Однако он оставался крайне недоволен всеми. Наконец, один художник ворвался в комнату, отбросил в сторону свои одежды и уселся в небрежной позе, а затем велел принести свои кисти и краски. «Вот!» — воскликнул хозяин дома, — «Я нашел того, кто мне нужен!»

Гу Кайчжи<sup>39</sup>, поэт и художник, живший во второй половине четвертого века, принадлежал к школе лаоизма и вызывал всеобщее восхищение, потому что обладал тремя достоинствами: его называли «первым в поэзии, первым в живописи и первым



в глупости». Он впервые заявил, что в живописной композиции необходимо сконцентрироваться на доминирующей ноте. Он говорил: «Секрет рисования портрета заключается в том, что открывается художнику в глазу модели». Таким образом, еще одним плодом лаоистской мысли было то, что под ее влиянием в Китае впервые появились систематическая художественная критика, а также жизнеописания художников, и была заложена основа для будущей систематизации эстетики в этой стране и в Японии.

В пятом веке Се Хэ<sup>40</sup> записал шесть канонов изобразительного искусства, и среди них идея о запечатлении Природы стоит лишь на третьем месте, подчиняясь двум другим главным принципам. Первый из них — это «движение Жизни Духа сквозь ритм вещей». Искусство для Се Хэ — это великий Дух Вселенной, движущийся в предельной близости к тем гармоническим законам всего сущего, которые выражаются Ритмом.

Второй канон относится к композиции и линиям, и он звучит как «способ кости и применение кисти». Согласно этому канону, творческий дух в художественной концепции должен создать ее органическую структуру. Эта великая воображаемая схема составляет костяк работы, линии становятся ее нервами и артериями, а все целиком покрывается цветом, словно кожей. Се Хэ игнорирует вопрос о тени и свете, и это можно объяснить тем, что в его время все живописные работы выполнялись по древнему азиатскому методу — основу покрывали белой известью, затем клали на нее краски минерального происхождения, а эти окрашенные пространства при помощи четких черных линий подчеркивали и отделяли друг от друга. Поэтому Конфуций говорил, что вся живопись — это последовательность белого. Такой же метод мы видим и в настенных росписях Аджанты в Индии, и в храме Хорюдзи<sup>41</sup> в Японии.

Здесь неизбежно вспоминается невосполнимая утрата — великий и забытый живописный стиль греков, существовавший еще до того, как школа Апеллеса привнесла в греческую живопись мастерство светотени и идею имитации природы. Когда мы представляем себе «Кассандру» Протогена, этого мастера четкой линии, который, как говорят, сумел представить всю картину падения Трои глазами прорицательницы, мы не можем удержаться от утверждения, что европейское искусство, после-

довав традициям более поздней школы, многое потеряло в отношении силы композиции и выразительности линий, хотя и приобрело легкость реалистического изображения. Идея линии и линейной композиции всегда была сильной стороной китайского и японского искусства; однако художники эпох Сун и Асикага добавили к этому еще и красоту тени и света, не забывая при этом, что их целью оставалось художественное, а не научное осмысление мира, а эпоха Тоётоми принесла также представления о живописи в красках.

Священное мастерство каллиграфии, которое достигло высочайших вершин в ранний период существования лаоизма, заключается в почитании линии, чистой и простой. Каждый штрих кисти содержит в себе принципы жизни и смерти, и во взаимной связи с остальными линиями составляет красоту идеограммы. Разумеется, не следует думать, что совершенство великой китайской и японской живописи лежит только в подчеркивании контуров и линий, однако они — эти простые линии — обладают собственной независимой красотой.

Поскольку ни одно из живописных творений эпохи лаоизма не дошло до наших дней, нам остается реконструировать их облик на основании тех произведений последующих эпох, которые сохранили их черты. Мы знаем, что были опробованы и новые сюжеты. Любовь к Природе и Свободе привела эту великую школу к созданию пейзажей, и можно прочесть о картинах, изображавших птиц, перекликающихся в зарослях тростника. Помимо всего этого, лаоисты создали мощную концепцию Дракона, рожденного из облаков и тумана, — этого внушающего страх символа силы Перемен, на картинах с тигром и драконом они изображали непрерывный конфликт материальных сил с Бесконечным: тигр рычит, вечно бросая вызов неизвестному ужасу духа.

Народные массы, естественно, не могли увлечься лаоистским движением. Ни Лао-цзы, ни Чжуан Чжоу, ни их последователи — Собеседники, занятые учеными дискуссиями об Абстрактном и Чистом, перебирая нефритовые безделушки во время своих бесед, — не в ответе за тот культ, который мы знаем под именем *даосизма*, сохраняющий свое влияние на большую часть китайского народа и утверждающий, что его основателем был «древний Философ».

Несмотря на все старания конфуцианских мудрецов, они не смогли полностью истребить татарские суеверия, которые китайцы принесли с собой из прежнего обиталища, и неотесанные лесные жители с Янцзы хранили это примитивное наследие, развлекая себя историями о демонах, магии и волшебстве. Действительно, неизбежным итогом самого конфуцианства, игнорировавшего проблему посмертного существования и утверждавшего, что высшие элементы в человеке вернутся на небо, а низшие — опять воссоединятся с землей, был вопрос о бессмертии как таковом.

Даже в давние времена, в литературе конца эпохи Чжоу, мы часто встречаем упоминания о Сяньжэне, или Волшебнике Гор, который путем загадочных практик, и благодаря обнаружения магического эликсира, обрел силу, позволяющую ему жить вечно, и разъезжал по небу верхом на аистах, когда ему нужно было попасть на встречи его мистического братства.

Императоры Цинь посылали экспедиции к восточным морям, чтобы разыскать лекарство для достижения бессмертия, и существует легенда, согласно которой участники одной из этих экспедиций боялись вернуться ко двору с пустыми руками и потому поселились в Японии; многие семьи здесь до сих пор утверждают, что ведут свое происхождение от этих людей.

Императоры Хань также были не чужды подобным изысканиям, и время от времени возводили грандиозные здания для почитания своих богов, но эти здания неизменно разрушались из-за протеста конфуцианцев. Однако их эксперименты в алхимии были довольно продуктивны, и к случайным открытиям, совершенным во время этих проб, можно отнести появление изумительной китайской фарфоровой глазури.

Даосизм окончательно оформился как школа только благодаря стараниям Лу Сюцзина<sup>42</sup> и Коу Цяньчжи<sup>43</sup> в начале эпохи Шести династий. Они соединили философию Лао-цзы и буддийский ритуал, а также усилили значимость народных верований. По их вине начались ужасные преследования других учений, ставшие страшным бедствием для буддистов в Северном Китае и продолжавшиеся до тех пор, пока либерализм династии Тан не позволил конфуцианцам, буддистам и даосам жить во взаимной терпимости.

С философской точки зрения буддизм был принят лаоистами с распростертыми объятиями, потому что они увидели в нем дальнейшее развитие своего собственного учения. В Китае первыми учителями индийской доктрины были, по большей части, ученики Лао-цзы и Чжуан Чжоу. А Хуэй Юань<sup>44</sup> даже преподавал их трактаты в качестве необходимой подготовки для понимания абстрактного идеализма Ашвагхоши<sup>45</sup> и Нагарджуны<sup>46</sup>.

Если рассматривать более конкретные аспекты, то еще раньше даосы приветствовали изображения Будды, почитая его в качестве одного из своих божеств. Бань Чао<sup>47</sup>, один из ханьских генералов, в первом веке после набега на границы Тибета привез в качестве трофея золотую статую Сяньжэня (Волшебника Гор), которую установили во дворце Ган Цюань, или Зале Сладких Источников, и, как видно из имени, данного этой статуе, ее воспринимали так же, как и другие даосские изображения, уже имевшиеся в Китае, поставили среди даосских божеств и почитали теми же ритуалами.

Во втором веке по христианскому летоисчислению правитель Чу, который называл себя даосом, был в то же время и набожным буддистом. Когда в третьем веке император Лин-ди<sup>48</sup> велел отлить из золота статую Будды, одновременно он заказал и статую Лао-цзы. Все это доказывает, что в те древние времена две религии вовсе не враждовали, как позже утверждали даосские сочинения.

### П р и м е ч а н и я

*Цюй Юань.* Цюй Юань был сановником в царстве Чу, расплававшимся на Янцзы. Правитель царства Чу отверг его советы, и Цюй Юаня отправили в изгнание. На пути самоутверждения он создал великие стихи, продиктованные одиночеством человека, отдаленного ото всех других людей, и искавшего в Природе своего единственного друга, идеализируя этот свой единственный дом. Впоследствии он покончил жизнь самоубийством, утопившись. И по сей день его смерть ежегодно оплакивает множество людей.

*Менций.* Мэн-цзы, или Менций, жил приблизительно на столетие позже Конфуция. Благодаря Вэнь Вану и Конфуцию он обучился секретам сосуществования человеческого общества. Менций добавил к конфуцианскому учению положение о долге,

трактуя взаимные обязанности как закон. Идеограмма, выражающая значение долга, сама подсказывает такое объяснение: она состоит из двух элементов — «овцы» и понятия «я». *Моя овца* — это долг. Идеограмма для выражения благопожелания состоит из двух элементов: «человек» и «два» — будучи вдвоем, один забывает о себе.

*Дракон.* Со времен возникновения даосизма мы обнаруживаем этот символ в китайском и японском искусстве тогда, когда нужно выразить бесконечность. Он означает силу Перемен — высшую власть. Обладающий императорской властью часто описывается как имеющий тело Дракона или лицо Дракона.

## Глава 5

### **Буддизм и индийское искусство**

Буддизм — это постоянное развитие. Вне сомнений, сейчас уж сложно найти алмазный трон, на котором зиждилось вероучение первоначально, поскольку его окружает лабиринт гигантских колонн и искусно устроенных портиков, которые возводили архитекторы, сменяя друг друга, и каждый из них вносил в учение свой вклад. Не было ни одного поколения, не принесшего собственных кирпичей и черепицы, чтобы расширить и укрепить эту огромную крышу, всегда готовую предоставить человечеству просторное убежище, как это делает само дерево Бодхи<sup>49</sup>. История рождения буддизма сокрыта во тьме облаков, как в Бодхгая. Она окружена венками любви и благоговения, но гордость адептов учения, равно как и ханжество притворщиков, запачкали воды окружающего ее океана, так что почти невозможно опознать различные потоки и течения, которые когда-то влились в буддизм.

Эта же невероятная сила развития и приспособления составляет величие системы, сумевшей объять всю Восточную Азию и посеять свои семена в Сирийской пустыне, где они с успехом проросли, а в форме христианства окружить весь мир, со свойственным ей духом любви и самоотречения.

Доктрина великого Учителя принимала различные формы, встречаясь с различными народами и эпохами — подобно тому, как капли дождя пробуждают к жизни цветы в самых разных климатических условиях, и ее чрезвычайно тяжело описывать и анализировать в соответствии с истинной последовательностью ее развития. Поскольку Азия огромна — одна только Индия боль-

ше, чем та часть Европы, что лежит западнее Вислы, — то школы, на которые позднейшие исследователи любят разделять буддийскую традицию: двадцать три индийские, двенадцать китайских и тринадцать японских школ, не говоря уже об их бесчисленных подразделениях, связаны между собой больше благодаря территориальному распределению, нежели хронологии изменений в учении. Сами названия школ, *северных* и *южных*, подсказывают, что существуют две основных ветви вероучения.

Понятно, что в тех религиях, основание которых приписывают конкретным людям, должно быть два главных элемента: первый — это величественная фигура самого Учителя, становящаяся все более ослепительной, по мере того как последующие века отбрасывают на нее собственный свет, а второй — тот исторический и национальный фон, из которого происходит сознание Учителя. Если мы углубимся в психологию индивидуальности, то покажется разумным отыскать некоторую противоположность между личностью самого Учителя и прошлым его народа, однако эта противоположность совсем не обязательно окажется противостоянием. Ведь с наибольшей настойчивостью Учитель будет утверждать именно то, чего он не обнаружил в общественном сознании. А полный смысл его слов можно понять, только учитывая это сознание. Весьма вероятно, что доктрина Основателя Учения, будучи вынесенной из своего естественного окружения, все равно может быть понята и даже развита далее, и сам по себе такой способ будет верным, однако он войдет в противоречие другому потоку мысли, столь же истинному и намного более близкому к изначальному импульсу учения. Всякий, кто размышлял о связи, которая существует между святым и индийским народом, поймет действие этого закона. Самые удивительные отрицания будут приняты провидцами как естественные свидетельства их собственного освобождения, и они будут открыты обществу во всей полноте их жизненной силы, ни на секунду не потревожив того спокойного и упорядоченного опыта, посредством которого были достигнуты. Каждый индеец падет к ногам вдохновенного странника, который скажет ему, что не существует изображения Бога, что слово «Бог» само по себе — уже ограничение, и он, конечно, отправится лить воду на голову статуи Шивы. Если же мы не сумеем понять суть этого соединения противоположностей, нас

поставят в тупик взаимоотношения между северной и южной ветвями буддизма. Нельзя сказать, что одна из них истинна, а другая ложна; однако, с легкостью можно увидеть, что, в то время как в южном буддизме, опирающемся на более узкий базис, слышно эхо самого великого голоса, в одиночестве зывающего в пустыне, среди людей, не знающих, откуда он пришел и куда зовет, в северном буддизме мы слышим Будду во всех его истинных связях, как высшую точку развития религиозного опыта его страны. Северный буддизм похож на горное ущелье, сквозь которое *вся Индия* проливает свои интеллектуальные потоки в мир, и утверждение о том, что наиболее значительный вклад в учение был сделан в Кашмире, верно по своей сути, причем оно даже глубже, чем это выражается словами (хотя и неизвестно, справедливо ли это утверждение в том контексте, в котором оно появилось).

Согласно обеим интерпретациям, Будда принес известие о Свободе Души, а те, кто его услышал, были свободными детьми Ганга, уже отпившими чистоты Абсолюта из Махабхараты и Упанишад. Но, кроме собственно философского величия этого известия, важно то, что сквозь глубину веков и многообразие образовавшихся школ мы все еще слышим божественный голос, дрожащий от страсти и печали, который прозвучал среди самого индивидуалистического в мире народа и поднял бессловесную тварь на одну ступень с человеком. Вопреки духовному феодализму, где каста делает аристократом крестьянина во всей его бедности, мы видим, что Будда, в своем бесконечном милосердии, мечтает о том, чтобы все люди стали одним великим сердцем, и выступает разрушителем социального рабства, провозглашая всеобщее равенство и братство. Этот второй элемент его учения, так похожий на конфуцианскую идею в Китае, отличался от всех предыдущих вариантов развития ведической мысли, что позволило учению Будды заключить в свои объятия всю Азию, если не все человечество.

Капилавасту — место рождения Будды — находится в Непале, и в те времена оно было еще более туранским, чем сейчас. Иногда историки приписывают Будде татарское происхождение на том основании, что племя сакья могло быть тем же племенем, что и саки, или скифы, и это предположение подтверждается самыми ранними его изображениями, на которых у

Будды тип лица явно монгольский, а также и тем, что в ранних сутрах цвет его лица описывают как золотой или желтый. Даосы же заходят до смешного далеко: в книге «Лао-цзы Хуа Хо Цзин», или «Книге том, как Лао-цзы обратил варваров», повествуется о том, как сам Лао-цзы, после своего загадочного исчезновения на заставе Хангу<sup>50</sup>, отправился в Индию, где произошла его реинкарнация в Гаутаму!

Мы не знаем, правда или нет, что в его жилах текла татарская кровь, но ясно, что он воплотил главную идею этого народа, и таким образом всеобъемлющий и невероятно интенсивный индийский идеализм стал океаном, в котором смешались воды Ганга и Хуанхэ.

От всех тех мудрецов и отшельников — риши<sup>51</sup> и санньясинов<sup>52</sup>, — которые проповедовали в лесах, но из-за духа чрезмерной независимости стали звездами, а не созвездиями, его отличает проповедуемая им монашеская идея. Существование Буддийской Церкви, матери всех остальных церквей, показывает двойственность буддийской мысли. Организация санньясинов — это рабство освобожденных, в то время как сама душа Веры — поиск свободы от страдания, коим является жизнь.

Однако же и свобода, и рабство должны были стать компонентами учения великого Мудреца. Для того чтобы адекватно выразить себя, совершенство должно непременно обратиться назад, к контрасту противоположностей, и мы постулируем различия между вероисповеданиями только после того, как признаем тайну единства в многообразии, утверждая, что истинная индивидуальность существует и во всеобщем, и в частном.

Лев Саки, встряхнув своей гривой, рассеивает пыль иллюзий. Сквозь зависимость он пробирается к формам, а направляя душу к Вечному Единству, отрицает само существование форм. На этом построена эстетическая формула поздней южной школы. В то же самое время радость и восторг из-за единства с Абсолютом рождает безмерную любовь к красоте и значительности вещей, и это приводит северных буддистов и их братьев — индуистов — к тому, чтобы украсить весь мир божествами. Учение Будды распространялось, вероятно, в форме гатх, на языке, родственном исходному — санскриту, — и, видимо, бывшему его переходной формой, предшествовавшей



пали. Но если вспомнить заветы самого Будды, то он велел своим ученикам говорить на народных диалектах.

Такие различные интерпретации единой истины, облаченные во всевозможные одеяния и обладающие равным авторитетом, неизбежно вели к раскольным диспутам. Сначала эти споры касались только правила, или ритуала, который был самым важным действием великого духовного Практика, но позднее они повлекли за собой дискуссии об основных философских положениях, что привело к разделению буддизма на бесчисленные школы.

Первоначально разрыв произошел, видимо, между теми, кто представлял высокую культуру индийской мысли, основанную на Упанишадах, и теми, кто принял популярное объяснение нового учения и его ритуалов.

*Первая стадия буддизма*, сразу после Нирваны, датируемая примерно серединой шестого века до н.э., как мы можем догадаться, была связана с возвышением этой первой группы, и ее лидеры, первые патриархи Церкви, проповедовали систему позитивного идеализма, в то время как их оппоненты больше занимались деталями монашеского устава, и вели дискуссии о реальном и нереальном, что приводило в основном к негативным заключениям.

Ашока — этот великий правитель, который объединил Индию и распространил влияние своего царства от Цейлона до границ Сирии и Египта, намеренно используя буддизм как объединяющую силу, — добавил вес своего авторитета тем мыслителям, которые были, по-видимому, тесно связаны с северной школой буддизма, хотя с азиатской толерантностью он покровительствовал также их оппонентам и спокойно относился к религии брахманов. Его сын Махинда<sup>53</sup> обратил в буддизм Цейлон, заложив там основы северного учения, которое существовало там и в седьмом веке, когда Сюань-цзан<sup>54</sup> посетил Индию, и было вытеснено лишь несколько веков спустя южным учением, пришедшим из Сиамы и укрепившимся на Цейлоне вплоть до сегодняшнего дня.

Северная Индия и Кашмир, где проповедовали непосредственные ученики Будды, были самым оживленным центром буддизма. В Кашмире, в первом веке после Р. Х., Канишка<sup>55</sup> — правитель гетов, распространивший свою власть от Централь-

ной Азии до Пенджаба и оставивший свой след в Матхуре близ Агры — созвал Буддийский Собор, благодаря чему учение проникло дальше, в Центральную Азию. Но все это было лишь продолжением начинаний Ашоки, великого потомка Чандрагупты<sup>56</sup> (IV в. до н. э.).

Нагарджуна был индийским монахом, чье имя широко известно в Китае и в Японии. Во втором веке христианской эры он пошел вслед за наставниками, такими, как Ашвагоша и Васумитра<sup>57</sup>, последний из которых руководил Собором при Канишке. Нагарджуна придал существовавшему учению законченную форму и основал первую буддийскую школу, доктрину которой составили его восемь отрицаний и объяснение срединного пути, пролегающего между двух противоположностей, так же как признание бесконечной индивидуальности, великой души и света, который пронизывает Все. Такое учение не отрицается и Буддой из текстов на пали (южной школы), хотя в них провозглашается не-существование конечного «я». Память о Нагарджуне связана с Ориссой и южной Индией, а его непосредственный последователь, Арьядэва<sup>58</sup>, пришел с Цейлона, что показывает, насколько широки были границы влияния этой первой школы.

В Индии раннее буддийское искусство появилось в результате естественного развития искусства предшествующей — эпической — эпохи. Бессмысленно отрицать существование добуддийского искусства и описывать внезапное появление искусства в Индии влиянием греков, как это склонны делать европейские археологи. В Махабхарате и Рамайяне содержатся бесчисленные упоминания о многоярусных башнях, галереях с картинами и сообществах художников, не говоря уже о золотой статуе героини и великолепии нательных украшений. Да и трудно представить себе, что все те века, когда странствующие менестрели пели свои баллады, ставшие впоследствии эпосом, были лишены почитания изображений; ведь если в литературе описывался облик богов, то это означает, что должны были предприниматься и коррелирующие с этими описаниями попытки пластической актуализации образов. Подтверждает такое предположение и ограда Ашоки, на которой мы видим изображения Индры и дэв, поклоняющихся дереву Бодхи. Благодаря этому памятнику также можно узнать об использовании в тот ранний

период глины, мастики и других недолговечных материалов, как и в древнем Китае. Следы этого обычая мы находим снова и в период Гупта, когда было принято покрывать каменную основу статуи мастикой или штукатуркой. Может быть, первоначально подобным образом была покрыта и ограда Ашоки. Никаких доказательств влияния греков на раннее искусство буддизма нет, и если бы требовалось непременно найти связь с какой-нибудь иностранной школой, то вспомнилось бы, конечно, старое азиатское искусство, следы которого можно найти у месопотамцев, китайцев и персов, хотя последние — всего лишь ветвь индийского народа.

Высочайшая Железная колонна Ашоки<sup>59</sup> в Дели, являющая собой удивительный феномен инженерных вычислений, которую европейцы не могут сымитировать и сегодня, несмотря на весь свой научный аппарат, а также двенадцать железных монументов, воздвигнутых современником Ашоки, китайским императором эпохи Цинь, указывают нам, что тогда были времена совершенного ремесла и неограниченных ресурсов. Слишком мало усилий направлено на то, чтобы воссоздать идею великого богатства и бурной деятельности, которая должны были существовать в те времена, для того чтобы позволить оставить эти руины как есть. Должно быть, поэтому покинутая Курукшетра и скорбные сорняки Раджагрихи, еще хранящие память о былой славе, сжались, чтобы скрыться от глаз чужаков.

Изображения самого Будды отсутствуют на ранних ступах и неразличимы среди сохранившихся образцов искусства той ранней эпохи, но возможно, что его ученики сперва именно так неясно запечатлевали его образ, и только потом научились выражать память о нем легендами-джатаками, описывая его идеальную личность.

В Индии после царствования Ашоки буддийское искусство переходит от ограниченности и примитивности ранних творений к более свободным формам, и охватывает широкий ряд сюжетов, в то же время оставаясь верным наследию национальной школы, как это можно увидеть в скальных храмах Ориссы, в оградах Санчи, или в элегантных очертаниях скульптуры Амаравати, кульминации искусства третьего века.

Руины Матхуры и Гандхары подтверждают общее направление развития искусства, потому что Канишка и геты, внеся в

индийское искусство монгольские черты, естественно, предоставили их вместе с отсветом общего древнего стиля, в котором, при условии глубокого и обоснованного исследования, несомненно, можно увидеть больше китайских, чем так называемых греческих особенностей. Бактрийское царство<sup>60</sup> в Афганистане было всего лишь маленькой колонией среди многочисленного татарского населения, и почти исчезло в последние века до христианской эры. Благодаря вторжению Александра распространилось скорее персидское влияние, нежели эллинистическая культура.

*Вторая стадия буддийской деятельности* — китайско-японская ветвь которой коснулась нас в период Нара — начинается в четвертом веке под властью династии Гупта, сумевшей, при помощи народа андрха, смешать дравидийскую культуру Юга и культуру Чола.

Тогда Асанга и Васубандху<sup>61</sup> создали школу объективного изучения, и поэтический импульс учения этой школы достигает в то же время необычайного научного выражения. Следует понимать, что буддизм — религия, принимающая достижения науки, благодаря своему особому определению иллюзий, — и та эпоха впечатляюще это демонстрировала. Наблюдался великий интеллектуальный подъем: пел Калидаса, астрономия достигала своих высот благодаря усилиям Варахамириры<sup>62</sup>, и это продолжалось до седьмого века, а центром учености была Наланда.

Об искусстве второй стадии развития буддизма лучше всего судить по настенным росписям Аджанты и скульптурам пещер Эллары, остающимися немногочисленными образцами великого индийского искусства, которое, вне всяких сомнений, благодаря бесчисленным путешественникам послужило источником вдохновения для танского Китая.

*Третья стадия буддизма*, эпоха твердого идеализма, началась в седьмом веке и зазвучала в вероучении доминантной нотой; буддизм распространил свое влияние на Тибет, и там стал, с одной стороны, ламаизмом, а с другой — тантризмом, и достиг Китая и Японии как эзотерическое учение, найдя отражение в искусстве эпохи Хэйан.

В это время идеи южной школы буддизма, которая всегда шла бок о бок с параллельным учением, проникли в Бирму и Сиам, а вновь вернувшись на Цейлон, поглотили на острове ос-

татки северной школы, вливая новую, отличную от стиля Севера, струю в индо-китайское искусство.

Индуизм — форма, в которую индийское национальное сознание пыталось преобразовать буддизм с самого его появления. — сейчас признается инклюзивной формой народной жизни. Великое ведантическое возрождение Шанкарачарьи<sup>63</sup> — это ассимиляция буддизма и его проявление в новом, динамическом виде. И сейчас, несмотря на давность, Япония кажется ближе, чем когда-либо, к родине учения.

### Примечания

*Духовный феодализм.* Это отсылка к идеалу брахманизма — совершенной культуры, укорененной и практикуемой в невероятной простоте жизни. Сельский брахман должен быть не только ученым в понимании европейских университетов, но также человеком, обладающим свободным разумом и характером. И в то же время, он с гордостью остается скромным крестьянином. Такой пример действует еще эффективнее, когда заимствует лучшее у санньясинов, выбиравших бедность, как это делал св. Франциск Ассизский. Можно сказать, что в Индии среди обеих групп найдется много людей, по отношению к которым утверждение, сделанное в тексте, вне сомнений, преувеличено.

*Махабхарата.* Эпос «Великой Индии», который повествует о войне между Пандавами и Кауравами. Эта война должна была произойти где-то десятью или двенадцатью веками ранее Р. Х., и ее героической истории все еще обучают мальчиков из аристократических семей. Бхагавадгита входит в Махабхарату как один из эпизодов, и можно утверждать, что этот короткий духовный гимн содержит в себе все основные характеристики северного буддизма.

*Упанишады.* Они были написаны не позднее, чем с 2000 по 700 гг. до н. э. Упанишады были дополнениями к Ведам, и входят в состав великой религиозной классики индийского народа. Их предметно-сущностное содержание — реализация над-индивидуального существования. Из-за своей глубины и величия они не имеют соперников в мировой литературе.

*Рамаяна.* Второй великий индийский эпос, описывающий героическую любовь Рамы и Ситы.

*Курукшетра, или Поле Куру.* Огромная равнина недалеко от Дели, где состоялась битва, описанная в Махабхарате, длившаяся 18 дней. Здесь была произнесена Бхагавадгита. Сейчас это — место паломничества.

*Раджагриха.* Древняя столица Магадхи, до перемещения в Патну, в индийской провинции, ныне известной как Бихар.

*Наланда.* Великие монастырь и университет, связанные с буддийским учением, по соседству с Раджагрихой.

## Глава 6

### Эпоха Асука (550–700 гг.)

Буддийская эра в Японии начинается в 552 г., когда это учение было формально принесено из Кореи. Она называется эпохой Асука, потому что столица находилась в этой провинции, пока ее в 710 г. не перенесли в Нара. Эта эпоха характеризуется мощным влиянием того же потока абстрактного идеализма, воды которого принесли новую веру в Китай благодаря объединенным усилиям Ашоки и Канишки.

Существует возможность того, что миссионеры Ашоки достигли Поднебесной империи уже во времена правления первого циньского тирана. Но если это правда, то они оставили очень мало следов. Исторические записи, датировки которых мы можем установить, начинаются приблизительно с 59 г., когда посланник юэчжи, находившихся тогда, по всей вероятности, под властью Канишки, передал китайскому ученому Цай-иню<sup>64</sup> переводы некоторых буддийских сочинений. В 64 г. ханьский император Мин-ди<sup>65</sup> увидел во сне огромное золотое божество, и, проснувшись, спросил своих придворных, что значит этот сон. Цай Инь, бывший тогда уважаемым ученым, рассказал ему о западном учении — буддизме, — и в следующем году его, вместе с восемнадцатью сопровождающими, отправили к юэчжи; в 67 г. он возвратился, привезя с собой буддийские изображения, и с ним прибыли два монаха из Центральной Индии, Дхармаратна и Кашьяпа Матанга<sup>66</sup>. Их разместили во дворце для чужестранных гостей, расположенном в столице, Лояне, потому что Китай в период Хань провозглашал себя сувереном всего мира. Этот дворец был превращен в монастырь, который называли Храмом Белой Лошади<sup>67</sup>, и его до сих пор можно увидеть в пригороде города Лоян, ставшего теперь совсем небольшим,

но богатым древними руинами. Имеется запись о том, что Дхармаратна нарисовал на стене дворца ступы, окруженную тысячью колесниц и всадников, напоминающую нам о разукрашенных ступах и оградах из Шанти и Амаравати, которые, несомненно, считались образцовыми в те времена. Об изображениях, которые тогда привезли, почти ничего не известно.

Еще один монах, Ань Шигао<sup>68</sup>, прибыл из Аньси, страны парфян. За ним последовали другие монахи из соседней тохарской земли; и записано также, что из Индии через Кохинхину<sup>69</sup> в 159 г. прибыло посольство. Все эти наставники перевели буддийские сочинения, принадлежащие к первой фазе развития Северной школы (позитивному идеализму); к концу третьего века был завершен перевод «Сутры Амида».

Слово *амитабха* означает неизмеримый свет, который являет собой идею деперсонифицированного божества — предвосхищения великого Вечного, в индийских Упанишадах известного как Брахман, — в отличие от персонифицированного божества, представленного Шакьямуни. Это фундаментальное различие между Северной и Южной школами буддизма; в последней Нирвана, или свобода от связывающего мира, рассматривается как конечная цель, к которой нужно стремиться, в то время как в Северной школе Нирвана воспринимается как начало нового торжества. Впервые такую идею открыл нам Ашвагоса, и это наше общее наследие ранней индийской философии, на основе которой развился буддизм.

Древо буддизма уже пускало корни в Китае, когда неожиданный и мощный толчок к его росту дал набег на север страны племен хунну, живших у ее границ. Хунну основали в Китае так называемую Северную династию. В диких степях среди хунну уже были адепты веры, хотя они исповедовали ее в иной форме, наполненную предрассудками и предубеждениями, что естественно для их варварского государства; эта форма значительно отличалась от той трактовки веры, которая пришлась по душе цивилизованному миру под властью Южной, исконной, династии, которая была наполнена философским звучанием и близка к идеям Собеседников.

Фо Ту-чэн<sup>70</sup>, наставник, который, как говорят, был индийским монахом, оказал большое влияние на жестокое и непокорное хуннское воинство. Утверждают, что он обладал сверхъ-

естественными способностями, а поскольку подобные вещи воспринимались людьми с благоговением, никто никогда не бранился на него. Благодаря своему авторитету он сумел остановить жестокость и кровопролития Северной династии. Его ученик Дао Ань<sup>71</sup> отправился на юг и, вместе с Хуэй Юанем, способствовал распространению веры в Будду Амида, иначе говоря, делу спасения медитацией и молитвой идеальному Будде Западных Небес. Кумараджива<sup>72</sup>, предположительно, происходивший из Восточного Туркестана, отец которого был из народа юэчжи, а мать — из Индии, был так знаменит в те дни, что император Севера отправил армию, чтобы привезти его в Китай в качестве наставника, и он прибыл в 401 г. Он посвятил себя переводам буддийских сочинений, коих выполнил множество, и заложил основу буддийской науки, достигшей высшей точки своего развития в горах Тяньтай, в конце шестого века.

Длительная история сменявших друг друга важных наставников свидетельствует о непрерывном потоке странников, двигавшихся из Индии в Китай, и здесь возникает интересный вопрос о способах их передвижения. Оказывается, что помимо морского пути от Бенгальского побережья Индии, у Цейлона, до устья Янцзы, было два важнейших сухопутных тракта; оба они начинались в Дуньхуане в Китае, близ пустыни Гоби, и разделялись перед Амударьей на северный и южный проходы к Тянь-Шаню, и, далее, к Инду. Посольства, вероятно, передвигались по морю.

В ту великую эпоху северо-западная Индия была узловой точкой между двумя империями, она находилась посреди живейшего движения путешественников, паломников и торговцев, осуществлявших непрерывный культурный обмен. Возможно, что секрет похищения у Востока его престижа кроется в мусульманском завоевании Индии, превратившем этот интенсивный взаимообмен в покой, и это привело к тому, что жители Средиземноморья и Балтики рассматривали весь Восток как всего лишь жертву «заторможенного развития».

Художественные искания в тот период были активными, и некоторые из них достигали великих высот. Но главной идеей народа, позволившего принять в даосский пантеон буддийские образы, было облачение индийской религии в китайские одежды искусства Хань, и этот процесс напоминал то, как ранние



христианские храмы и иконы создавались в стилистике римской архитектуры и скульптуры.

Если говорить о строениях, то, как ранее было сказано, китайские дворцы в порыве отречения от прошлого моментально превращали в буддийские храмы, и в них производили лишь незначительные изменения, необходимые для новых нужд. Форма ступы быстро эволюционировала, и если изначально она была куполообразной, то уже во времена Канишки приобрела несколько ярусов, и, приспособленная к китайскому стилю и материалу, стала деревянной пагодой, которая поныне известна в Японии. Существует два вида пагод: один прямоугольный, а другой цилиндрический; последний все еще сохраняет первоначальную куполообразную форму.

Первая пагода, построенная из дерева в 217 г. Рёкэном<sup>73</sup>, несомненно, была сделана по образцу многоярусных башен, существовавших в эпоху Хань, отличаясь от них только дискообразными украшениями на шпиле, прежде выполнявшимися в форме навеса или зонтика; эти украшения символизировали власть, а их количество демонстрировало духовный ранг; если их было три, это обозначало святого, а если девять — величайшего Будду. Деревянные пагоды, построенные в начале шестого века, описания которых, к счастью, сохранились, все больше следуют индийским декоративным канонам: мы можем прочесть о больших вазах наверху, и это поразительно напоминает описания украшений ступы Бодхгая, сделанные Сюань-цзаном. Эта ступа была построена в том же веке Амарасинхой, одним из так называемых «Девяти драгоценных камней учения» при дворе Викрамадитьи.

Скульптура, похоже, развивалась сходным образом. Индийский тип поначалу воспринимался китайским сознанием как чуждый, и скульпторы, такие как, например, Тай Ань-дао<sup>74</sup> в четвертом веке, посвятили себя поискам нового типа скульптуры путем постоянного изменения пропорций. Тай Ань-дао настолько сильно жаждал услышать честную критику своих творений, что вешал позади статуи занавеску и лежал за ней в течение трех лет, чтобы слышать все замечания публики. Из записок странника Фасяня<sup>75</sup> следует, что существовала особая школа китайской скульптуры; он описывает статуи одной приграничной страны как «вполне китайские» по своему стилю, в

отличие от индийского стиля, характерного для других мест, и объясняет происхождение этого стиля воздействием оккупации территории китайским военачальником Люй Гуаном<sup>76</sup>, однако мы приходим к выводу, что скульптурный стиль, созданный в Пенджабе юэчжи, культивировался повсеместно, и его следы заметны даже в Матхуре. Сохранившиеся образцы искусства того времени выполнены, насколько нам известно, в ханьском стиле, что заметно в их общих контурах, драпировках и орнаментах.

Наиболее типичный пример, который можно назвать, — высеченные в скалах изображения в пещерах Луньмэнь, возле Лояна. Эти пещерные храмы составляют часть сооружений, которые построила в 516 г. вдовствующая императрица Ху<sup>77</sup>. Место это производит сильное впечатление, несмотря на то, что лежит практически в руинах, и оно не только дает нам представление о той эпохе, но и являет собой совершенный музей, в котором хранятся более десяти тысяч буддийских изображений, некоторые из которых принадлежат эпохе Тан, а другие — более поздней эпохе Сун, и, что крайне важно, обладают достоверными датировками. За одними пещерами следуют другие, все с расписанными сводами и украшенные рельефами, причем главные фигуры композиций вырезаны так, что практически свободны от скалы.

Китайский поэт, посетивший это место, оставил на скале надпись: «Сами камни состарились здесь, и стали буддами». И природа вокруг прекрасна, ведь под обрывом, где высечены будды, несется безумный поток Ихэ, а на его противоположном берегу находится маленький храм Сяншань. Там еще можно определить место, где стоял дом Бо Цзюйи<sup>78</sup>, нашего любимого поэта династии Тан.

В эпоху Асука, когда буддизм впервые проник в Японию, наиболее влиятельное положение в государстве занимал род Сога, как в последующие века — семьи Фудзивара и Минамото. Род Сога был самым могущественным в империи со времен его основателя Таканоути Сукунэ<sup>79</sup>, который состоял советником и первым министром у императрицы Дзинго, когда она совершила свой знаменитый поход в Корею. На поздних изображениях его можно увидеть в образе почтенного бородатого старца, держащего на руках младенца императора. С тех времен члены

этого рода занимали передававшуюся по наследству должность министра внешних связей, и традиции их крови, естественно, велели им любить и уважать иностранную культуру и ее обычаи; в то же время остальная местная знать тяготела к строгой консервации национальных ритуалов. Ответственность за управление страной всегда лежала на могущественной аристократии, окружавшей трон, которая от имени императора приводила в исполнение его поручения. Таким образом продолжало свое существование «Собрание богов», которые давали советы верховному божеству в Такамагахара.

Общественные волнения, которыми сопровождалось утверждение буддизма в Японии, произошли из-за зависти друг к другу родов Сога и Мононобэ. Представители последнего занимали наследственную должность главнокомандующего территориальной армией, и их поддерживал род Накатоми, предки Фудзивара; представители Накатоми были первосвященниками, или, точнее говоря, хранителями древних ритуалов, и они, конечно, держались за старые традиции, восставая против новой религии. Члены рода Отомо — наследственных командующих японским флотом, совершавших плавания вдоль стоянок на корейском берегу, склонялись на сторону Сога, или, по крайней мере, занимали в этом споре нейтральную позицию. Эта гибельная борьба за власть, которая завершилась превосходством Сога, сопровождалась неизгладимым из памяти преступлением — убийством императора<sup>80</sup>, — и несколькими случаями свержения императоров с трона, что является поводом для глубокой скорби сегодняшних японцев; но до некоторой степени все эти события были похожи на то, что происходило во время недавней реставрации Мэйдзи, когда прогрессивные деятели и консерваторы отстаивали различные цели и методы существования государства, хотя и в более миролюбивом духе.

Император, ограниченный во власти олигархическими притязаниями рода Сога, не был в состоянии наложить вето на требования одной из сторон. Поэтому, когда на тринадцатом году правления императора Киммэй<sup>81</sup> (552 г.) корейский правитель Сонмён<sup>82</sup> отправил к его двору посланцев, которые привезли позолоченную бронзовую статую Шакьямуни, а также стяги, зонты и различные буддийские сочинения, и, преподнося дары, объявили: «Твой подданный Мён, государь Пэкче<sup>83</sup>, почтительно

посылает тебе своего подданного Нориса Чхиге, чтобы доставить это изображение в твою империю, для того чтобы учение могло достичь всех границ твоей страны, согласно велению Будды, который наказал, чтобы Его закон распространился на Восток», — император Киммэй, конечно, обрадовался полученной дани, но не мог не поколебаться относительно того, принимать ее или нет. Тогда он спросил об этом своих министров, и Сога Инамэ предложил почитать статую со всеми должными ритуалами, а Мононобэ Окоси, отец Мория, чье имя наводит ужас на буддистов, и Накатоми Камако предложили отвергнуть дары, и прогнать посланников, которые их доставили<sup>84</sup>.

Император решил этот вопрос в духе терпимости, доверив статую Инамэ, и тот временно поместил ее в своей усадьбе в Мукобара. Но мор и голод, которые разразились в следующем году, дали врагам Сога повод для протеста, и они сразу же заявили, что эти несчастья начались из-за почитания чужих богов. Поэтому они получили разрешение сжечь все принадлежности нового культа, и выбросить статую в озеро неподалеку.

Однако выясняется, что еще до прибытия ко двору официального посольства в стране были известны буддийские монахи и буддийские изображения. Сиба Татто<sup>85</sup>, происходивший из царства Лян в Южном Китае, — глубоко верующий человек, дед знаменитого скульптора Тори, который в те времена был самой заметной фигурой в искусстве, — перебрался в Японию за тридцать один год до вышеописанных событий, а его дочь стала первой монахиней, которую почитали на буддийских изображениях. В 554 г. прибыли корейские монахи Тамхе и Тосим<sup>86</sup>. Десятью годами позже Тисо<sup>87</sup>, из южного Китая, тоже привез буддийские изображения и скульптуры, и культ разрастался день ото дня, несмотря на преследования, которым его подвергали консерваторы. Правители корейских государств Пэкчэ и Силла соревновались друг с другом, посылая различные буддийские дары, а Умако, сын Инамэ, в 584 г. построил буддийские храмы. 573 г. замечателен тем, что тогда родился принц Умаядо, всем известный как Сётоку-тайси<sup>88</sup>, святой правитель, воплотивший в себе свет зарождавшегося буддийского учения. Будучи регентом при своей тете, императрице Суйко<sup>89</sup>, он написал семнадцать статей японской конституции. В этом документе провозглашается обязанность повиновения

императору, внедряется конфуцианская этика, а особый акцент делается на величии индийской идеи, которая пропитывает собой все; и таким образом национальная жизнь Японии определяется на тринадцать последующих веков. Комментарии к буддийским сутрам, написанные Сётоку-тайси, не только свидетельствуют об его замечательном знании китайского языка, но благодаря ясным представлениям принципов Нагарджуны (II в. н. э.), доказывают его проникновение в самую суть учения, равно как и его вдохновение. Эта книга показалась чудом корейцам и китайцам. Смерть принца Умаядо в 621 г. повергла всех в отчаяние, люди били себя в грудь от невыразимой печали, такой, как если бы ночью с неба украли луну. Он и сейчас почитается как покровитель искусств всеми ремесленниками и художниками, в особенности, в храме Тэннодзи в Осака.

В 588 г. споры между соперничавшими родами достигли своего апогея, потому что каждый хотел видеть на троне сторонника своего вероисповедания, и это закончилось поражением Мория и Накатоми и последующим убийством императора, который решился возразить приказаниям Умако. Умако посадил на трон свою внучатую племянницу Суйко, которая была также внучкой императора. Ее долгое правление, с 593 г. по 628 г., когда принц Умаядо был при ней регентом, стало апофеозом буддийского учения, и это время иногда называют, в честь императрицы, эпохой Суйко. Столица располагалась в провинции Асука, в двенадцати милях к югу от Нара, где императоры жили уже со времен Киммэй. К сожалению, в самой провинции Асука не осталось почти никаких свидетельств их пребывания, потому что с тех пор как столица была перенесена в Нара, это место пришло в запустение. Несколько храмов там и тут, несколько мраморных фундаментов, затерянных среди тутовых деревьев, — вот и все, что доказывает его былую значимость.

Единственное исключение — это гигантская бронзовая статуя Анкоин, на месте храма Асука-дэра<sup>90</sup>, которая была отлита в пятнадцатом году правления Суйко, как сообщается в истории храма. Размеры статуи были слишком велики, чтобы она могла свободно пройти в двери храма, и от скульптора Тори потребовалось немало изобретательности; за этот тяжелый труд его наградили высоким придворным рангом и пожаловали обширные владения в провинциях. Статуя пострадала от пожа-

ров и других стихийных бедствий, а однажды оказалась под угрозой полного разрушения. Ее реставрация выполнялась в неблагоприятный период начала эпохи Токугава, так что главные части оригинала утрачены безвозвратно, и подлинный облик этой знаменитой статуи можно представить только по рукам и рукавам, лбу и ушам.

На наше счастье, вблизи резиденции принца Умаядо, около Нара, был построен монастырь Хорюдзи, и он сохранил богатство архитектуры и других искусств того времени. В Кондо, Золотом Зале, все еще можно увидеть триаду Шакья, датированную 600 г., отлитую Тори по велению принца, и другую триаду, Якуси, датированную 625 г.; высота каждой из этих скульптур вместе с нимбом — около семи футов. В этих статуях мы обнаруживаем тот же ханьский стиль, который виден и в высеченных в скале храмах Луньмэнь, созданных более чем век назад.

Статуя Каннон (Авалокитешвара), десяти футов в высоту, выполненная из дерева и лака, подарок одного из корейских правителей, стоит в том же зале. Вероятно, ее сделали в той стране, или же ее отлил один из многочисленных корейских ремесленников, которые в то время стекались в Японию. Другая статуя Каннон, бывшая недоступной для всеобщего обозрения на протяжении веков, хранящаяся в особых условиях, — это Каннон из павильона Юмэдоно, того же монастыря. По этим двум статуям можно судить об идеальной чистоте выражения, которая отличает ханьский стиль в его буддийском варианте. Их пропорции не совсем точны — величина рук и ног несоразмерна, черты лица обладают жесткой холодностью, как у египетских скульптур. Но, несмотря на недостатки, в этих произведениях ощущается дух особой чуткости и чистоты, какие может произвести только истинное религиозное чувство. На ранней стадии национальной реализации божественное казалось чем-то вроде абстрактного идеала, недостижимого и загадочного, и даже удаленность от натурализма придает искусству той поры величественное очарование.

Кажется все же, что японское сознание, обладающее врожденной любовью к красоте и ясности, не могло удовлетвориться абстрактными типами, предоставленными ему китайскими и корейскими мастерами. Поэтому одновременно мы обнаруживаем новое направление в скульптуре, стремящееся к смягче-

нию жестких контуров и исправлению пропорций. Типичным примером этого направления является статуя Каннон из Тюгудзи, женского монастыря, основанного дочерьми принца и относящегося к Хорюдзи. Эта статуя, созданная, вероятно, в конце эпохи Асука, благодаря тонкости линий и красоте пропорций поистине великолепна, хотя и в ней заметно сильное влияние ханьского стиля. Кроме статуй будд и бодхисаттв, существуют еще статуи девараджи, известных как «Хранители Закона», которые защищают четыре угла вселенной, и они сохранились в этом же храме, называемые Четырьмя Царями-хранителями. Эти статуи подписаны скульптурами Ямагути, Огути, Кусуси и Торико, первый из которых известен и другими работами<sup>91</sup>, это был знаменитый мастер середины седьмого века. Говоря об этих статуях царей, нужно отметить важный момент, состоящий в том, что на металлических украшениях шлемов и оружия все еще используются ханьские орнаменты, такие же, как в ранних курганах.

Единственный образец живописи того времени, дошедший до наших дней, — это лаковые росписи храма, принадлежавшего самой императрице Суйко. Это великолепный пример ханьского стиля.

Гобелен, изображающий Царство Бесконечного Блаженства, или страну Тэндзю, — в этот рай, как верили, удалился принц Умаядо, — и сейчас хранится в Тюгудзи; его соткали в память о нем принцессы со своими придворными дамами по замыслу одного из корейских художников, и этот гобелен расширяет наши представления о живописных произведениях и рисунках того времени, которые мы получили в храме Суйко.

С точки зрения архитектуры сам храм типичен, и Золотой Зал, Кондо, в общем, выглядит схоже, хотя его и перестраивали веком позже. Пагоды соседних храмов, Хорюдзи и Хокидзи, выполнены в том же стиле.

### Примечания

Даты, которые являются вехами в японской истории, для настоящего наброска были до некоторой степени обобщены, и думается, что полезно было бы составить следующее небольшое резюме, более аккуратное, чтобы его можно было использовать для справки.

*Эпоха Асука.* Длилась со времен привнесения буддизма в 552 г. до вступления на престол императора Тэндзи, в 667 г. В эту эру Япония находилась под сильным влиянием мощного китайского буддизма, развивавшегося под властью династии Тан.

*Эпоха Фудзивара.* С момента вступления на престол императора Сэйва, в 898 г., до падения дома Тайра, в 1186 г. Этот период характеризуется развитием буддийского искусства и философии на национальной почве под властью аристократии Фудзивара<sup>92</sup>.

*Эпоха Камакура, 1186–1394 гг.* Со времени возвышения сёгуната Минамото в Камакура до возвышения сёгуната Асикага.

*Эпоха Асикага, 1394–1587 гг.* Называется так по местечку в провинции Мусаси, где располагалась резиденция той ветви рода Асикага, которая образовала сёгунат.

*Эпоха Тоётоми и ранняя эпоха Токугава.* Со времени возвышения Хидэёси в 1587 г. до вступления в должность сёгуна Ёсимунэ в 1711 г.

*Поздняя эпоха Токугава.* Со вступления в должность сёгуна Ёсимунэ в 1711 г. до падения сёгуната в 1867 г. Эта эпоха характеризуется усилением роли средних классов, и появлением реалистического направления в искусстве, проявившегося благодаря европейскому влиянию.

*Период Мэйдзи.* Со вступления на престол правящего императора по сегодняшний день.

*Каннон.* Это имя — сокращение от Кандзион или Кандзидзай — указывающее на Авалокитешвару, Божество, которое свидетельствует. Оно принадлежит одному из великих бодхисаттв, который отказался входить в Нирвану до тех пор, пока не будет достигнуто спасение всего мира. Каннон сначала воспринимали как юношу, подобно христианской идее ангелов. Потом Каннон стали представлять преимущественно в форме женщины и матери. Она является себя при любом горестном крике, при любом случае, заслуживающем жалости. У Каннон тридцать три облика, представляющие все грани существования. «Где бы ни пискнул комар, все это я», — вот ключевое изречение «Сутры Лотоса». Он (или Она) представляет удовлетворение, которое приходит до отречения. Он, следовательно, никогда не входит в Нирвану, но всегда находится только в одном шаге от спасения. Не Будда, но Бодхисаттва. В индийском буддизме он



известен как Падмапани, держатель Лотоса, в отличие от Ваджрапани, держателя молнии.

## Глава 7

### Эпоха Нара (700–800 гг.)

Должна была родиться новая эра. Вся азиатская мысль благодаря буддизму подымалась, преодолевая неясную иллюзию индийского Всеобщего Абсолюта, и готовилась выказать свое величайшее откровение в самом Космосе. В последующие эпохи вульгаризация такого побуждения исказила эту идею, и жалкий бесчувственный символизм занял место непосредственного восприятия красоты. Но в то время Дух искал единения с Материей, и впервые звон их радостного слияния донесся из Удджайна в Чанъань и Нара через песни Калидасы, Ли Бо<sup>93</sup> и Хитомаро<sup>94</sup>.

Три великих политических деятеля ознаменовали собой начало этого века либерализма и великолепия. В Индии шестого века Викрамадитья сверг господство племен хунну и разбудил на Севере национальное самосознание, уже давно со времен Ашоки находившееся в глубоком сне. Век спустя Ли Юань (Гаоцзу)<sup>95</sup>, первый правитель династии Тан, сумел объединить Китай после трехвековой раздробленности эпохи Шести династий, и основал империю, вторую по величине после империи Чингисхана. А его современник, император Тэнти<sup>96</sup>, уничтожил наследственную власть аристократии и сплотил Японию под сенью императорского трона.

В Индии также наблюдалось затишье в дискуссиях об Абстрактном и Неизменном, которые начались после создания «Упанишад» и достигли кульминации в речах Нагарджуны во втором веке; мы замечаем сияние великой реки науки, которая никогда не переставала течь в этой стране. Индия хранила и раздавала всему миру свидетельства интеллектуального прогресса уже с добуддийского периода, когда она произвела на свет философию Санкхья и теорию атомов; в пятом веке математика и астрономия расцвели в трудах Ариабхаты; в седьмом веке Брахмагупта разрабатывал свою алгебру и производил астрономические наблюдения; двенадцатый век сверкал славой Бхаскара Ачарьи и его знаменитой дочери, и так было вплоть

до девятнадцатого и двадцатого веков, благодаря математику Рамчандре<sup>97</sup> и физику Джагадиш Чандра Боше<sup>156 98</sup>.

Эпоха, о которой мы говорим, началась с деятельности Асанги и Васубандху, и вся энергия буддизма была направлена на научные исследования в мире чувств и феноменов, а одним из первых результатов стал скрупулезный психологический анализ конечной души — ее пятидесяти двух стадий развития и окончательного освобождения в бесконечности. В каждом атоме явлена вся вселенная; любое многообразие, следовательно, обладает равной важностью, и нет такой истины, которая бы не была связана с единством вещей; буддийская вера освободила индийское сознание в сфере науки; и сегодня она могла бы избавить его от твердой оболочки специализации со строжайшими научными определениями, которую создал один из ее сынов, для того чтобы построить мост над предполагаемой трещиной между органическим и неорганическим миром. Буддийская вера, кипящая энергией и энтузиазмом, была естественной опорой в ту великую эру науки, которая сумела произвести таких астрономов, как Ариабхата, открывший вращение земли вокруг собственной оси, и его не менее прославленный последователь Варамихира; которая привел индийскую медицину к ее вершинам благодаря открытиям Сушруты<sup>99</sup>; и которая дала Аравии знания, обогатившие впоследствии Европу.

В эту эру процветала и поэзия, она славится именами Калидасы, Банабхаты<sup>100</sup> и джайна Равикирти<sup>101</sup>, которые создали богатство образов и аллюзий, впоследствии украсивших индуизм пураническими знаниями.

Буддийское искусство тогда выражало спокойствие, которое всегда возникает при таком смещении духа и материи, когда ни одно из них не пытается превзойти другое, и этим оно было похоже на классический идеал греков, чей пантеизм привел их к сходному решению. Скульптура — форма, лучше всего подходящая для раскрытия такой идеи; каменные Будды в пещере Тин Тал Эллары прекрасны и величавы, хотя они и лишены лепных украшений из глины, которыми они были изначально покрыты, а пропорции статуй гармоничны. Они служили источником вдохновения скульптуры эпох Тан и Нара.

---

<sup>156</sup> Автор «Реакции живых и неживых организмов». Лонгман, 1902. [Прим. автора.]

В Китае династии Тан (618–907), обогащенном притоком свежей татарской крови в предыдущую эпоху Шести династий, бурлила новая жизнь, в которой смешались воды Хуанхэ и Янцзы. Взаимодействие с Индией стало проще благодаря расширению империи на Памир, и количество паломников, спешащих на землю Будды, увеличивалось день ото дня, равно как и приток индийцев в Китай. Сюань-цзан и И Цзин<sup>102</sup> необычайно знамениты своими записками, но они были лишь двумя людьми среди бесконечного потока странников, курсирующих между этими странами. Недавно открытый путь через Тибет, покоренный Тай-цзуном, добавил четвертый возможный маршрут к прежним, проходившим через Тянь-Шань и по морю. А в самом Лояне одновременно находились более трех тысяч индийских монахов и десять тысяч индийских семей, стремившихся рассказать китайской душе о своей национальной религии и искусстве; их влияние было огромным, и это доказывает уже один тот факт, что они снабдили китайские идеограммы фонетическими значениями, что привело к созданию современного японского алфавита в восьмом веке.

Память о восхитительном энтузиазме, родившемся из смешения континентальных культур, сохранилась в Японии в виде причудливой легенды о трех путешественниках, встретившихся в Лояне. Один прибыл из Индии, другой из Японии, а третий из самой Поднебесной. Последний говорит: «Мы все встретились здесь, так что если бы пришло в голову изготовить веер, то мой Китай стал бы бумагой, ты — индеец — остовом, а гость из Японии — маленьким, но необходимым болтом!»

То была эпоха толерантности, всегда сама собой образом появлявшейся везде, куда просачивался индийский дух, и в Китае равно уважали конфуцианцев, даосов и буддистов; отцам-несторичанцам позволяли распространять свою религию, о чем свидетельствуют записи в Чанъане, зороастрийцам разрешали отправлять свой культ огнепочитания в крупнейших городах империи, и они оставили в китайском декоративном искусстве след византийского и персидского влияния. А в Индии Ясавардхана<sup>103</sup> и Силадитья<sup>104</sup> из Каннауджа относились к брахманам, джайнам и буддистам с одинаковым почтением. Три потока китайской мысли текли бок о бок, и творчество Ду Фу<sup>105</sup>, Ли Бо и Ван Вэя<sup>106</sup>, представляющих поэтические идеалы этих

соперничающих концепций, отражает также и великую гармонию эпохи Тан, ассимилирующую идею которой еще раньше выразил Ван Тон<sup>107</sup>, бывший учителем Вэй Жэна,<sup>108</sup> главного советника самого Тай-цзуна. Эта гармония предвосхищала неоконфуцианство, зародившееся впоследствии в Китае, при династии Сун (960–1280), где конфуцианство, даосизм и буддизм стали единой национальной целостностью.

Буддизм, определяющий импульс той эпохи, находился на своей второй индийской (монашеской) стадии. Сюань-цзан был учеником Силабхадры<sup>109</sup>, последователя Васубандху, и он, вернувшись из Индии, основал новую школу, известную под названием Хоссо, опираясь на великие переводы и комментарии своего учителя; ключевые идеи этой школы, как представляется, бытовали и ранее. С помощью Гиссананды<sup>110</sup> из центральной Индии, и Бодхиручи<sup>111</sup> из южной, Сяньшоу<sup>112</sup> в начале восьмого века развил это направление далее, и основал школу Кэгон<sup>113</sup>, стремящуюся к полному слиянию духа и материи. Интеллектуальные усилия того времени очень близки к современной науке, а искусство, по большей части, стремилось к визуализации необъятности вселенной, опирающейся на Будду и концентрирующейся вокруг него. Поэтому искусство обретает колоссальные формы, и появляются огромные статуи Будды Вайрочана. Вайрочана — это Будда Закона, тогда как Амида — это Будда Милосердия, а сам Шакьямуни — Будда Приспособления.

Самым лучшим образцом искусства того времени можно считать гигантского Вайрочану из пещер Луньмэнь, которые мы уже упоминали ранее. Эта статуя, выполненная в том же стиле, что и будды Эллары, имеет более шести футов в высоту и величественно возвышается над пропастью в живописных горах Луньмэнь, у подножия которых пенится и бурлит речной поток.

Другой каменный Будда Вайрочана находится на Янцзы ниже Данмалу, близ Сякосянь. Он вырезан из цельного камня и сам представляет собой гору, а о его размерах можно судить по тому факту, что на одном из завитков на его голове выросла большая сосна, и это не кажется неестественным. Он сидит, как обычно, на лotosовом подножии. Статуя вырезана из красного песчаника, и лик Будды почти стерся из-за стремительного потока Янцзы у его основания.

В Японии император Тэнти, сокрушивший род Сога, установил личное правление императоров, этот новым режим начался в 645 г. и продолжал свое существование, пока Фудзивара, потомки Каматари, первого министра императора Тэнти, опять не оттеснили трон в тень аристократической власти. Провинциальное управление осуществлялось назначенными губернаторами, а не наследственными принцами, как в прошлые времена; был составлен свод законов по модели законодательства танского двора, и правосудие осуществлялось специально назначенным корпусом судей. Страна бурлила энергией. Построили дороги, на главных транспортных путях устроили почтовые станции со сменными лошадьми; провели общую реформу внутреннего управления, хотя ради всего этого и пришлось пожертвовать отношениями с иностранными государствами. Япония процветала, и в 710 г. сочли необходимым возвести на просторных равнинах Ямато новую столицу, ныне известную как Нара. Этот город стал могущественным буддийским центром, власть которого была достаточно сильной, чтобы время от времени угрожать трону и аристократии.

Японский монах Досё<sup>114</sup> был в Чанъане учеником самого Сюань-цзана, а в Японию вернулся в 677 г. Благодаря ему и монаху Гёги<sup>115</sup>, жившему в середине восьмого века, мы смогли познакомиться со школами Хоссо и Кэгон, и, освоив их учения, принять участие во всеобщем развитии новых идей Северной ветви буддизма.

Легко понять, что искусство эпохи Нара является отражением искусства ранней династии Тан, и даже в индийском искусстве имеет непосредственные прототипы, — ведь записано, что многие индийские художники приплывали в то время к нашим берегам. Скульптор Гумпорику<sup>116</sup>, бывший последователем великого китайского монаха Гандзин<sup>117</sup>, который основал великую школу Винаи, происходил предположительно с Цейлона, и схожесть его работ с монументами Анураджапуры доказывает, что стиль Гупта доминировал тогда во всей Индии. Смеем надеяться, что не только национальная гордость позволяет нам найти в отзвуках этих идей в японском искусстве, кроме абстрактной красоты индийской модели, развитой танскими мастерами, еще и те изящество и завершенность, которые делают

искусство эпохи Нара величайшим выражением в формах второй стадии азиатской мысли.

Эпоха Нара замечательна богатством скульптуры, начало которой знаменует бронзовая триада Амида в храме Якусидзи<sup>118</sup>, а продолжает ее триада Якуси из того же храма, созданная три года спустя и являющаяся, без сомнения, лучшим ее сохранившимся образцом. Необходимо упомянуть также Каннон из павильона Тоиндо<sup>119</sup> и Шакью из Каимандзи<sup>120</sup>.

Эта эпоха гигантских скульптур достигает кульминации в скульптуре Будды Вайрочана<sup>121</sup> в Нара, самой большой в мире статуи, отлитой из бронзы. Сейчас она выглядит не очень совершенной, поскольку дважды пострадала от пожара; в первый раз это случилось в эпоху Тайра в 1180 г., когда были уничтожены голова и руки — их восстановили в эпоху Камакура, и скульптор Кайкэй<sup>122</sup>, как мы можем судить по сохранившемуся материалу, сумел хорошо воссоздать исходные пропорции, а во второй раз это произошло во время гражданских войн шестнадцатого века. Голова и руки, которые мы видим сейчас, сделали при реставрации в эпоху Токугава, двумя веками позже, когда скульптурное искусство находилось в глубочайшем упадке, а художники потеряли всякое представление о стиле и пропорциях исходной эпохи. Но каждый, кто взглянет на статую, учитывая вышеописанные обстоятельства, не сможет не увидеть ослепительной красоты и смелости концепции этого монументального шедевра, даже несмотря на тесное и неудобное пространство, в котором она сейчас доступна для обозрения паломникам. Первоначальное здание было на сорок пять футов выше и на восемь футов длиннее.

Идеей создания статуи мы обязаны императору Сёму<sup>123</sup> и великой императрице Комё<sup>124</sup>, которые следовали советам Гёги. Этот замечательный монах объездил всю Японию, оглашая повеление императора создать в Нара великого Будду Вайрочана, и прибавлял: «Мы хотим, чтобы каждый крестьянин смог добавить собственную горсть земли или травинку к величественной святыне», — которая, как мы помним, должна была стать центром буддийского мира. На лепестках лotosового постамента мы все еще можем разглядеть различные буддийские миры, запечатленные с большой аккуратностью.

Император, который именовал себя «Рабом Триады», то есть Будды, Закона и Церкви, вместе со всеми своими придворными помогал в возведении статуи. Говорят, что дамы высочайшего ранга переносили глину для модели в своих парчовых рукавах, и церемония освящения этой статуи должна стать очень впечатляющей. Чтобы покрыть ее золотом, использовали более двадцати тысяч рё драгоценного металла, статуя была окружена нимбом, на котором висели триста золотых статуэток; что уж и говорить о прекрасных гобеленах и драпировках, фрагменты которых сохранились до наших дней, благодаря чему можно оценить их бывшее величие. В Японию приехал брахманский монах Бодхисена<sup>125</sup>, и умирающий Гёги приветствовал его как прибывшего со святой земли; этот монах провел вместо него торжественную церемонию. Гёги умер на следующий день: он жил лишь для того, чтобы увидеть грандиозное дело своей жизни завершенным.

То был век удивительной буддийской активности. Среди семи храмов Нара, соперничавших друг с другом в пышности, своей совершенной архитектурой замечателен храм Сайдайдзи<sup>126</sup>, окруженный золотыми фениксами с колокольчиками во рту. Люди думали, что он сотворен с помощью волшебства и достоин быть дворцом царя-дракона. Тогда было приказано возвести в каждой провинции по одному мужскому и одному женскому монастырю, они и поныне сохранились — с самого юга Кюсю до севера провинции Муцу.

Императрица Комё искусно продолжила дело Сёму после его смерти, с помощью взошедшей на престол его дочери Кокэн<sup>127</sup>. Благородство души великой императрицы-матери можно почувствовать, уже лишь прочитав одно из ее простейших стихотворений, где, повествуя о подношении цветов Будде, она говорит: «Если я сорву цветы, то прикосновение моей руки их испортит, поэтому я преподношу их как есть, растущими на лугах, эти несущиеся по ветру цветы — буддам прошлого, настоящего и будущего», — или еще, в страстном энтузиазме: «Звук инструментов, возводящих статую Будды, пусть раздастся на Небесах! Пусть он разорвет землю в разные стороны! Ради отцов. Ради матерей. Ради всего человечества». Здесь присутствует тот же самый величавый дух, что слышен в одах Хитомаро и других поэтов «Манъёсю» эпохи Нара.

Императрица Кокэн, обладавшая мужским умом, тоже поспособствовала развитию буддийского искусства. Однажды, когда отливали статую царя-охранника Сайдайдзи, и работу никак не могли закончить из-за каких-то несчастливых обстоятельств, она самолично приказала налить расплавленной бронзы, чтобы завершить изготовление статуи.

Среди произведений той эпохи нужно также упомянуть гигантскую Каннон из Сангацудо<sup>128</sup>, на голове которой виден серебряный Амида, украшенный янтарем, жемчугом и иными драгоценными камнями.

Изобразительное искусство Нара, о котором мы можем судить по настенным росписям храма Хорюдзи, выполненным, по всей вероятности, в начале восьмого века, заслуживает высочайшей оценки и доказывает, что японский гений был способен добавить нечто свое даже к изысканной манере настенных росписей пещер Аджанты. Пейзаж из императорской коллекции Нара, нарисованный на кожаном футляре музыкального инструмента, называемого *бива* (очевидно, от индийского «вина»), сильно отличается от буддийской живописи и по духу, и по исполнению, и позволяет нам взглянуть на нежную чувственность лаоистской школы живописи династии Тан.

Императорская сокровищница (Сёсоин)<sup>129</sup> также примечательна, в ней хранятся личные вещи императора Сёму и императрицы Комё, подаренные их дочерью Будде Вайрочана после их смерти, и они в сохранности дошли до сегодняшнего дня. Среди этих вещей — их одежды, мечи, ковры, ширмы, бумага и кисти, которыми они писали, а также церемониальные маски, пологи и другие религиозные принадлежности, которые использовались в годовщины их смертей, и все это сохранило для нас роскошь и великолепие жизни, протекавшей почти двенадцати веков назад. Там содержатся стеклянные кубки, зеркала, украшенные перегородчатой эмалью, вероятно, индийского или персидского происхождения, бесчисленные образцы лучшего танского мастерства, что делает коллекцию миниатюрными Помпеями или Геркуланумом, без пепла произошедших там катастроф. Благодаря строжайшим правилам, согласно которым сокровищницу позволено открывать только один раз в правление и перед зрителями определенного ранга, все сокровища



сохранились в таком состоянии, как если бы они были изготовлены вчера.

## Глава 8

### Эпоха Хэйан (800–900 гг.)

Идея слияния сознания и материи укоренялась на японской почве до тех пор, пока не было достигнуто полное объединение этих двух понятий. Примечательно, что их слияние базируется скорее на материи: символ рассматривается как реализация, обыденные поступки — как счастье, а сам земной мир — как мир идеальный. И, помимо всего прочего, нет никаких иллюзий. В Индии подобное восприятие физического и конкретного начала как сияющего таинства духовности приводит, с одной стороны, к тантризму и фаллопочитанию, а с другой стороны (о чем мы непременно должны помнить) формирует живую поэзию дома и жизненного опыта.

Жизнь санньясинов не вписывается в такую концепцию, и когда японский монах из школы Сингон пытается выразить в своем учении представления о том, что повседневная жизнь — не подобие, а жизнь истинная, — он использует символы домохозяина.

При единении духа и формы народные предрассудки стали в такой же степени уважаемы и серьезны, как и настоящие науки. Не существует такой деятельности, которая не способна была бы привлечь внимание величайших умов. На этом пути рафинированная мысль и утонченные эмоции делались ближе простому народу, и люди накопили огромные запасы скрытой энергии, что в последующую эпоху привело к всплеску активного дарования.

В эту эпоху, известную в японской истории как Хэйан, потому что в 794 г. столица была снова перенесена из Нара в город Киото, или Хэйан, зарождается новый виток развития буддийского учения: появляется Миккё, или эзотерическая доктрина, философская основа которой сумела включить в себя две крайности: аскетическое самобичевание и почитание физического экстаза.

Это движение возникло в Китае, у Ваджрабодхи и его племянника Амогхаваджры<sup>130</sup> (из южной Индии), последний из которых ездил в 741 г. в Индию в поисках новых идей. На этой ступени буддизм смешивается с мощным притоком индуизма,

так что масштаб индийского влияния в искусстве и религии того периода ошеломляет.

Истоки подобной школы в самой Индии неясны. Обнаруживаются явные следы ее существования в далекие времена, но систематизация, похоже, завершилась только в седьмом-восьмом веках, когда возросла необходимость совмещения буддийского и брахманического учения. В то время «Рамаяна» приняла окончательную форму, став протестом против чересчур аскетичной жизни. В Японии новая философская доктрина явилась продолжением учений Хоссо и Кэгон, которые говорили о единстве сознания и материи, а также о реализации Высшего Духа в конкретных формах; мыслители этих двух школ, стараясь продемонстрировать свои идеи на практике, заходили дальше, чем их предшественники, потому что они возводили происхождение своих догматов к непосредственной коммуникации с Вайрочаной, Высшим Божеством, одно из проявлений которого — Шакьямуни. Они стремились отыскать истину в каждой религии и каждом учении, полагая, что любое из них обладает собственным методом достижения Высшего.

Единство сознания, тела и слова в медитации считалось наиболее важным, хотя каждое из этих трех понятий, будучи доведенным до возможного предела, само по себе приносило огромные плоды. Слово, или произнесение священных заклинаний, воспринимавшееся как пограничное состояние между сознанием и телом, было признано главным путем достижения результата, поэтому эту школу иногда называют «Истинным Словом», или Сингон.

Искусство и Природа предстали теперь в новом свете, поскольку в каждом предмете, как полагали, содержится Вайрочана, Деперсонализованный Универсальность, высшая реализация которой являлась задачей каждого верующего. Преступление, с точки зрения трансцендентного единства, становилось столь же священным, как самопожертвование, и низжайший демон естественным образом оказывался в центре пантеона, как величайшее божество. Мельчайшие детали надлежало охранять и беречь, в любом предмете виделась вся жизнь целиком и воплощение Божества. Мифология сверкала всеми цветами радуги, и в любой момент каждая ее точка могла быть

выбрана центральной, а все остальное отброшено в тень и поставлено в зависимость от нее.

Эти представления — один из возможных плодов деятельности великого индийского гения на пути к Единому Видению (Самадарсане). Достаточно курьезным образом, наравне с глубоким интеллектуальным анализом, характерным для буддизма, научные искания того времени выразились в магии, или исследовании сверхъестественного. Так случилось, возможно, из-за того что философия, разделявшая Существование на пять элементов: землю, воздух, огонь, воду и нечто, понимаемое как Сознание, — и провозглашавшая, что ни одно из первых четырех не может существовать без оставшихся, потому что в любом одном разрешаются все остальные, была слишком сложна для восприятия необразованными массами. Согласно этой школе, каждое действие должно было осуществляться в соответствии с ритуалом; например, правила индийской архитектуры регулировались Варамихирой в его «Брихат Самхите», а правила скульптуры были зафиксированы в «Манасаре». Возводя храм, ачарья (мастер) должен был расположить его в гармонии с космосом, каждый камень имел свое место, и даже мусор, найденный в пределах участка, означал несовершенство и недостаток умений мастера. Архитектура, скульптура и все храмовое устройство стали выражением идеи вселенной.

Под влиянием этой школы буддизм приобрел огромную массу божеств обоих полов; они были чужды вере самой по себе, но их появление стало возможными благодаря новому учению — они выступали как проявления первоначальной высшей Божественности. Получился систематизированный пантеон, сгруппированный вокруг идеи Вайрочаны и имеющий четыре основных подразделения: первое — Фудо, второе — Хосё, третье — Амида и четвертое — Шакья, которые представляют, соответственно: 1) Силу, т. е. знание; 2) Изобилие, т. е. творческий потенциал; 3) Милосердие, т. е. божественную мудрость, сошедшую на человека; 4) Занятие, или Карму, реализацию первых трех понятий в земной жизни, явленную Шакьямуни.

Таково абстрактное значение символов. Если смотреть конкретнее, то Фудо, недвижимый, божество самадхи, это внушающий ужас облик Шивы, картина вечной синевы, выходящей из огня. В соответствии с индийскими представлениями

того времени, у него есть сверкающий третий глаз, трезубец и кольцо из змей. В другой форме — Кодзин, Свирепого Божества (Рудры?), или Махешвары, на нем венок из черепов, змеиные амулеты и тигровая шкура для медитации.

Женское божество с ним рядом — это Айдзэн, с львиной гривой, вооруженная гигантским луком, ужасная — богиня Любви. Но это любовь в ее жестокой форме, ее очистительный огонь — смерть, и она убивает возлюбленного, чтобы он мог достичь Высшего.

Вайрочана составляет триаду с Фудо и Айдзэн, символ которой — камень Чинтамани, а его загадочная форма — круг, стремящийся превратиться в треугольник, — знаменует собой то, что жизнь, как сказано, никогда не заканчивается, но постоянно совершенствуется, стремясь попасть на высшие круги реализации.

Индийская идея Кали также представлена в буддизме Каритэймо, Небесной Царицей-Матерью, которой каждый день подносят гранаты, что имеет странную интерпретацию, согласно которой древние кровавые жертвоприношения преобразовались в такую форму под буддийским влиянием. Сарасвати, или Бэнтэн, успокаивающая своей виной волны; Компира, или Гандхарва, с орлиной головой, покровительствующий морякам; Китидзётэн, или Лакшми, приносящая удачу и любовь; Тайгэнсуй, или Картикэя, командующий войсками, который дарует знамя победы; Сёдэн, или Ганеша, со слоновьей головой, прокладывающий путь, с приветствия которого начинаются все деревенские богослужения, а его грозную силу сдерживают решения одиннадцатиголовой Каннон, принявшей сейчас женский облик и выражающей индийскую идею материнства, и все это означает прямое заимствование индуистских божеств в буддизм.

Новая концепция божеств разительно отличалась от прежней, с ее отстраненным отношением к первым буддам, ведь теперь они стали реальными, конкретными и представленными в зримых формах.

Художественные произведения того времени полны жаркого пыла и ощущения близости к божествам, каковых не было ни в одну другую эпоху. Мы помним, что учение Миккё появилось в Китае вместе с Ваджрабодхи, приехавшим в эту страну в 719 г.

и выполнившим перевод сутры о Йоге, а вслед за ним его развил Амогхаваджра, возвратившись из Индии в 746 г. и принеся с собой новые знания. История знакомства Японии с этим учением начинается с монаха Кукай<sup>131</sup>, которого наставлял Хуэй Го<sup>132</sup>, ученик Амогхаваджры. Эти учителя, как говорят, обладали магическими способностями и пользовались большим уважением, и полагают, что Кукай, один из самых значимых деятелей японского буддизма, все еще медитирует на горе Коя, с тех пор как в 833 г. он вошел, как йог, в Самадхи. Творения Кукай многочисленны. «Семь Патриархов Школы Истинного Слова», нарисованные им, сейчас хранятся в храме Тодзи<sup>133</sup> в Киото, среди других бесценных сокровищ, и это произведение отражает энергичность и величие ума его создателя. Непосредственные ученики Кукай — Дзитиэ<sup>134</sup>, Дзикаку<sup>135</sup> и Тисё<sup>136</sup> — которые изучали доктрину в Китае, развили далее это направление буддизма. Вероисповедание начала эпохи Нара и нарские храмы, в основном, уступили новому влиянию, ведь оно было настолько всеобъемлющим, что не вызывало конфликта со всеми предыдущими догматами.

Один из лучших примеров скульптуры той эпохи — это Будда Якуси, Великий Целитель, высеченный по приказанию Кукай, который сейчас находится в храме Дзингодзи<sup>137</sup> близ Киото. Другой шедевр, одиннадцатиголовая Каннон из храма Тогандзи в Оми, приписывается Сайтё<sup>138</sup>, великому сопернику Кукай. Также нужно отметить Нёрин Каннон из храма Кансиндзи, и изящную Каннон из храма Хоккидзи в Нара.

В живописи самые выдающиеся произведения того времени — это двенадцать дэв, созданные Кукай, которые находятся сейчас в храме Сайдайдзи, в Нара, и Рёкай Мандала из храма Сэндзюин той же провинции.

Произведение эпохи Хэйан, следовательно, — синоним творения сильного и живого, благодаря его конкретности. Оно наполнено уверенной мощью. Однако оно не свободно и лишено спонтанности, а также отдельно явленного идеализма. В то же время, это искусство представляет собой необходимую стадию усвоения буддийских концепций. Из-за вышеописанных недостатков его часто рассматривали как нечто, далекое от веры самой по себе. Сейчас, в слегка банальном оживлении хэйанского сознания, эта дистанция забыта, а последующая эпоха доказы-

вает органичную абсорбцию этого искусства и выражение схожих мотивов в национальной жизни — в эмоциях.

### Примечания

*Фудо*. Недвижимый. Одно из индийских имен Шивы — это Ачала, или Неподвижный.

*Двенадцать дэв*. Двенадцать дэв — это: Бонтэн (Брахма), сопровождаемый белой птицей — лебедем; Катэн (Агни); Ишана; Тайсяку (Индра); Футэн; Бисямон, чья супруга — Китидзётэн (Богиня удачи); Эмма (Яма), едущий на быке и возящий при себе большой запас смерти, увенчанный двумя головами; Нитэн, Бог солнца; Гэтэн, Бог луны; Суйтэн, Бог воды, на черепахе; и Сёдэн (Ганеша).

Во время посвящения в монахи ачарья, или мастер, представлял Вайрочану; готовящийся к должности — будущего Вайрочану; изображения двенадцати дэв развешивались по залу в качестве охранителей, а сзади помещалась ширма, расписанная горами и водами, за которой на ухо произносили тайный текст.

*Самадхи*, или реализация посредством концентрации. В Японии мы различаем три ее стадии, которые начинаются с транса над-сознания, достигающегося медитацией, и доходят до кульминации в совершенном союзе с Абсолютом, который совместим с мирскими занятиями, и является тем же самым, что и Братство Будды. Последняя стадия известна в Индии как дживан-мукти.

### Глава 9

#### Эпоха Фудзивара (900–1200 гг.)

Род Фудзивара усилил свое влияние со вступлением на престол императора Дайго<sup>139</sup> в 898 г., и так началась эпоха Фудзивара. Японское искусство и культура развивались тогда совершенно новым образом; это развитие можно назвать *национальным*, в то время как в предыдущие же эпохи доминировали *континентальные* идеи. Все лучшее, что было в китайской философии и индийской мудрости, в течение долгого времени стекалось в Японию, и теперь эта культура, усвоившая столь многое и сдерживавшая свою энергию, ринулась преобразовать свои собственные формы, как в жизни, так и в идеалах.

Можно сказать, что в эпоху Хэйан национальное мышление глубоко постигло индийский идеал. А теперь, в соответствии со своими ментальными особенностями, оно изолировало этот идеал и стало использовать его лишь в конкретных целях. Японцы здесь, благодаря их значительному сходству с индийцами, имеют преимущество перед китайцами, которых удерживает от дисбаланса гипертрофированный здравый смысл конфуцианства, не позволяя довести отдельное движение до его высшей ступени.

Беспорядки в Китае конца династии Тан, мешавшие обмену дипломатическими любезностями между двумя странами, и вера в собственные силы, которую почувствовала Япония, привели государственных мужей, среди которых был и Митидзанэ<sup>140</sup>, почитаемый как Тэндзин, покровитель письма и учения, к решению не отправлять более посольств в Чанъань и прекратить дальнейшее заимствование китайских обычаев. Начиналась новая эра, когда Япония постаралась создать свой собственный порядок управления, основанный на возрождении ничем незамутненных идеалов Ямато, в гражданской и религиозной сферах.

В литературе новое движение ознаменовано появлением значимых книг, написанных на японском языке женщинами. До сих пор родной язык считался слабым и недостойным, в отличие от классического китайского языка ученых мужей, и его использовали на письме только женщины. Началась великая эпоха женской литературы, и на пути ее развития можно отметить Мурасаки Сикибу<sup>141</sup>, автора грандиозного романа о Гэндзи; Сей Сэнагон<sup>142</sup>, чей саркастический слог на семьсот лет предвосхитил остроты мадам Скюдери<sup>143</sup> о придворных скандалах в ее «Великом Монархе»; Акадзомэ<sup>144</sup>, известную своим спокойным и чистым восприятием жизни; Комати<sup>145</sup>, великую и печальную поэтессу, чья жизнь — пример череды любви и печали, свойственной той утонченной и чувственной эпохе. Мужчины подражали стилю женщин-писательниц, поскольку это был типичнейший век женственности.

Запертые в своем островном доме, не озабоченные государственными вопросами, которые могли бы нарушить их сладкие грезы, придворные аристократы стали серьезнейшим образом заниматься искусствами и поэзией. Немногочисленные обязанности по управлению страной были оставлены низшим по званию, потому что в ту чрезмерно изысканную эпоху эти нужные

дела представлялись мрачными и нечистыми; так что обращение с деньгами и использование оружия превратились в занятия, годные только для слуг.

Даже совершение правосудия возложили на низшие чины. Губернаторы провинций проводили почти все свое время в Киото, а управлять делами на местах оставляли своих подчиненных и помощников; некоторые губернаторы даже горделиво хвастались тем, что никогда в жизни не покидали столицу.

В буддизме, который оставался доминирующим учением в кругу национальных идей, ореол вечной женственности более всего, нежели в любой другой момент истории этого учения, виден в идеале школы Дзёдо эпохи Фудзивара. Строгая и мужественная структура доктрин, проповедовавшихся монахами в предшествующие века, искавших спасения посредством личного усилия и самосовершенствования, вызвала к жизни свой собственный антипод. Зарождение противостоящего движения совпало по времени с возрождением буддийской концепции Тэндай, которая господствовала в Японии в эпоху Асука и в начале эпохи Нара, когда считалось, что совершенство достижимо путем простого размышления об Абстрактном Абсолюте. Религиозное сознание, утомленное отчаянной борьбой за достижение Самадхи через самоотречение, возвращается назад к мысли о величайшей безумной любви. Молитва, растворяющая человека в океане безграничного милосердия, занимает место горделивой уверенности в собственных действиях. В Индии, сходным образом, за Шанкарачарьей последовали Рамануджа<sup>146</sup> и Чайтанья<sup>147</sup>, т. е. век Бхакти последовал за веком Джняны.

В эпоху Фудзивара Японию захлестнула волна религиозного воодушевления, опьяненные неистовой любовью мужчины и женщины покидали свои города и деревни, и толпами следовали за Куя<sup>148</sup> и Иппэн<sup>149</sup>, в пути танцуя и распевая на все лады имя будды Амида. В моду вошли маскарады, на которых представляли ангелов, спустившихся с Небес с цветами лотоса для того, чтобы поприветствовать и увести за собой отправляющиеся в Чистую Землю души. Дамы проводили все свое время за ткачеством или вышиванием изображений Божественного Милосердия, используя нити, изготовленные из стеблей лотоса. Таково было новое религиозное движение, и, хотя нечто подобное происходило и в Китае начала династии Тан, оно было целиком



и полностью японским, несмотря ни на что. Это движение не умерло, и по сей день две трети населения принадлежит к школе Дзёдо, как в Индии — к вишнуизму.

Гэнсин<sup>150</sup>, который сформулировал вероучение, и Гэнку<sup>151</sup>, который довел его до вершин, говорили, что человеческая природа слаба, и человек, сколько не будет пытаться, не сможет достичь полной победы над собой и постижения Божественного в жизни. Человек может спастись сам лишь благодаря милосердию будды Амида, и его проявления — Каннон. Эти наставники не вступали в конфликт с более ранними школами, позволяя им идти своим путем, но утверждали, что Сёдо, или Путь Святых, годится только для сильных личностей и отдельных индивидуумов. Обычным же людям достаточно молитв, или даже одной молитвы — адресованной почти материнскому Божеству, представленному Амида, Неизмеримым Светом, — для того, чтобы они могли быть перенесены в Его мир Чистоты, называемый Дзёдо. Там, освобожденные от более и несчастий этой тягостной жизни, они смогут войти в Братство Будды.

Эту молитву наставники школы Чистой Земли называли «самым легким путем», а их живописные произведения, смягченные духом женственности, сформировали новый стиль, резко отличающийся от величественных будд, и свирепых изображений божественного гнева, примером которых в предыдущую эпоху может служить Фудо, подобный Шиве, Разрушитель Земных Страстей и Чувств. Синран<sup>152</sup>, ученик Гэнку, основал школу Хонгандзи для адептов нового учения, сейчас наиболее сильную в стране.

Для японской живописи, с ее нежными линиями и изысканными цветами, с десятого века становится характерным преимущественное использование золотой краски, и это, подобно золотому фону на картинах художников средневековой Европы, объясняется тем, что желтый свет должен пронизывать земли Амида.

Предметами изображения были Царство Амида, или идеального Милосердия, Каннон Сэйти, или идеальной Силы, и двадцать пять ангелов, которые сопровождают души в Рай, исполняя небесную музыку. Не существует лучшей иллюстрации этих идей, чем огромное изображение будды Амида и двадцати пяти ангелов, созданное самим Гэнсин, которое сейчас хранится на горе Коя.

Скульптура в ту эпоху достигла величайших высот в творчестве Дзётё<sup>153</sup> (в одиннадцатом веке), и его статую Амида можно увидеть во всем ее величии в павильоне Хоодо<sup>154</sup> в Удзи, — одном из бесчисленных храмов, который министры Фудзивара пожаловали новой вере школы Дзёдо, Вере в Чистую Землю. Фудо, выполненный этим скульптором, так добродушен, что выглядит почти как Амида. Этот факт примечателен, поскольку доказывает, насколько сильным было женственное влияние, раз оно сумело изменить даже могущественные формы самого Шивы.

Но увьи! На нашей суетной земле подобный мир грез не может просуществовать долго. В провинциях уже назревала буря, которая разметет праздник цветов, царивший в столице Киото. Любое волнение местного значения добавляло сил провинциальным чиновникам, которые обладали реальной властью, и они, в конце концов, стали даймё и князьями последующих веков. Восстание на севере предоставило возможности для роста влияния воинского рода Минамото, и пятнадцатилетняя военная кампания, проведенная им, позволила завоевать сердца нецивилизованных людей, живших к востоку от тракта Хаконэ, которых придворные боялись почти так же, как поздние римляне боялись варваров. А подавление пиратов во внутреннем море привело к возвышению дома Тайра, так что к концу одиннадцатого века военная мощь империи оказалась поделенной между двумя соперничающими домами — Минамото и Тайра. Придворные аристократы защищали свою невероятную изнеженность, утверждая, что человек должен совмещать в себе мужчину и женщину, и подражали женщинам даже в раскраске лиц и одеяниях. Они не могли, в своем легкомыслии, понять истинный масштаб опасности, которая нависла над ними.

Гражданская война между двумя претендентами на императорский трон, в середине двенадцатого века, полностью открыла бессилие двора Фудзивара. Командующий войсками не сумел даже залезть на свою лошадь, а начальник Императорской Охраны считал, что двигаться в тяжелом вооружении, которое было в моде, попросту невозможно. Из-за этих проблем воинственные дома Минамото и Тайра, которых двор презирал и считал разве что не низшим сословием, несмотря на то, что оба они состояли в отдаленном родстве с императорским родом, были призваны для того, чтобы поддержать претендентов на престол.

Семья того кандидата в императоры, которого поддерживал своим оружием дом Тайра, победила, и она удерживала власть в своих руках почти полвека. Затем они поддались привычкам и идеалам двора Фудзивара, и потеряли свою былую отвагу. Потомки Минамото посчитали их легкой добычей, и все их силы и могущество были уничтожены в эпической битве у Сума и Сиоя.

### Примечания

*Чанъань* сейчас называется Сиань, в регентстве Шэньси, где недавно укрылась вдовствующая императрица<sup>155</sup> во время злополучной оккупации Пекина союзными странами. Чанъань и Лоян были двумя главными столицами династий Хань и Тан. В этом и других случаях мы следовали японскому произношению китайских имен и названий.<sup>156</sup>

*Бхакти*. Любовь к Богу, и посвящение себя этой любви, которые требуют самоотверженности. В Европе примерами подобного могут служить св. Тереза и некоторые современные протестантские секты.

*Джняна*. Тот высший свет разума, в котором трансцендентное единство всех вещей становится самоочевидным.

*Шанкарачарья*. Великий индуистский святой и комментатор новых текстов. Он жил в восьмом веке, и является отцом современного индуизма. Умер в возрасте 32 лет.

*Рамануджа*. Святой и философ пути бхакти. Жил в Южной Индии в двенадцатом веке. Он основал вторую великую школу философии Веданты.

*Чайтанья*. Известен как «Пророк Надьи», в Бенгалии, восторженный святой тринадцатого века.

*Сума и Сиоя*. Два места недалеко от Кобэ, в Японии.

### Глава 10

#### **Эпоха Камакура (1200–1400 гг.)**

С тех пор, как Минамото Ёритомо<sup>157</sup> установил в Камакура сёгунат в 1186 г., началась новая стадия в жизни Японии. Ее основные черты сохранялись вплоть до недавней реставрации Мэйдзи.

Эпоха Камакура важна, ибо она является связующей нитью между периодами Фудзивара и Токугава. Она характеризуется бурным развитием представлений о феодальных правах, а также появлением индивидуального сознания. Как все переходные

периоды, она интересна тем, что уже заключает в себе все те явления, которые раскроются в полной мере в последующие эпохи. Мы обнаруживаем здесь индивидуалистическую идею, стремящуюся выразить себя посреди ветшающих развалин аристократического порядка. Наступал век культа героев и героической романтики, весьма сходных с духом европейского индивидуализма рыцарских времен, с тем лишь отличием, что в этот век поклонение женщинам ограничивалась восточными представлениями о благопристойности, а религиозные представления — идеями свободы и простоты школы Дзёдо; недоставало еще сурового аскетизма, происходившего из внушавшего благоговение папства, которое удерживало западное сознание в железных оковах. Разделение страны на феодальные землевладения, возглавлявшиеся благородным и влиятельным родом Минамото из Камакура, заставляло каждую провинцию находить среди своей знати и воинов какую-нибудь центральную фигуру, которая заняла бы в ней высшее положение. Приток в район Хаконэ так называемых «восточных варваров», с их простодушной отвагой и незамысловатыми идеями, уничтожил изнеженную причудливость, оставшуюся от чересчур утонченных Фудзивара. Каждый провинциальный воин стремился превзойти всех остальных не только в военном деле, но и в силе самоконтроля, в учтивости и благородстве; все эти качества рассматривались как признаки истинного мужества.

Девизом времени стало выражение «познать печаль вещей», и так родился великий идеал Самурая, смыслом существования которого были страдания ради других. Сам кодекс поведения воинского сословия эпохи Камакура безошибочно отсылает нас к концепции монашества, также как жизнь индийской женщины — к идеалу монахини. Самураи собирались вокруг своих командиров — даймё, и следовали за людьми своего клана, они носили монашеские одежды поверх доспехов, а многие заходили так далеко, что обрывали головы. В искусстве войны не было ничего несовместимого с религией, и знатные люди, отрекавшиеся от мирской жизни, становились военными монахами этого нового уклада. Индийская идея Гуру, или учителя духовной жизни, была теперь представлена самурайским военным начальником, кто бы он ни был, и кипящая страсть верности сюзерену стала «главным знаменем», она была смыслом служе-

ния. Воины посвящали свою жизнь отмщению за смерть господина, как в других странах жены умирали за мужей, а верующие — за своих богов.

Возможно, этот монашеский огонь послужил причиной того, что японское рыцарство лишилось своей романтической составляющей. В жизни древних японцев идеализация женщины была, кажется, бессознательной ноткой. Ведь разве мы не были народом Богини Солнца? И только после эпохи Фудзивара, когда была открыта сфера религиозного вдохновения, почитание мужчиной женщины приняло свои истинно восточные формы: великого поклонения по той причине, что храм хранится в тайне, и сильнейшего вдохновения, так как источник сокрыт. Уста поэтов Камакура были запечатаны, но не следует думать, что японскими женщинами не восхищались. Ведь уединение восточных гаремов — это завуалированная святость. Трубадуры узнали этот секрет силы загадки, вероятно, в крестовых походах. Вспомним, что их наиболее прочной традицией была неясность, с вовлеченным в нее именем «моей дамы». Данте (во всяком случае, как поэт любви) — истинно восточный поэт, который воспевает Беатриче, восточную женщину.

Стало быть, в те времена молчали о любви, но воспевали героизм, и среди эпических героев особенно выделяется фигура Ёсицунэ из дома Минамото<sup>158</sup>, легенды о жизни которого напоминают сказания Круглого стола. Он скрылся, как рыцарь Пендрагона, в поэтическом тумане, предоставляя воображению последующих дней весьма правдоподобные основания для отождествления его с Чингисханом в Монголии, чья великолепная карьера началась примерно спустя пятнадцать лет после исчезновения Ёсицунэ на Эдзо. Имя этого полководца также произносится как Чэнги Кэй, и некоторые имена военачальников великого монгольского завоевателя очень напоминают имена воинов Ёсицунэ. Есть также Токиёри<sup>159</sup>, регент при сёгунах, который, как Гарун аль-Рашид, путешествовал по всей империи один, подобно простому монаху, разузнавая о делах в стране. Все эти события подготовили почву для всплеска приключенческой литературы. Приключенческие романы строятся вокруг какого-либо героического характера, они полны деталей, а язык их прост до грубости и резко контрастирует с элегантно изнеженностью сочинений предшествующей эпохи — Фудзивара.

Буддизм, чтобы он отвечал требованиям новой эпохи, следовало упростить. Идеал Дзёдо пришлось по душе народному сознанию, хотя представления о наказаниях стали более суровыми. Впервые появились изображения чистилища и ужасов ада, для того чтобы заставить трепетать народные массы, которые при этом новом порядке стали более заметными, чем раньше. А самурайство, или класс воинов, приняло в качестве своего идеала учение школы Дзэн (доведенное до совершенства южно-китайским сознанием при династии Сун), согласно которому спасение следовало искать посредством самоконтроля и силы воли. Поэтому искусству этого времени недостает как идеализированного совершенства эпохи Нара, так и утонченной нежности эпохи Фудзивара; но оно характеризуется энергичным возвращением к линии, а также мужественностью и силой контуров. Главное место в скульптуре этого героического века занимали статуи героев. Среди них можно отметить статуи монахов школы Кэгон, в храме Кофукудзи<sup>160</sup> в Нара и несколько других. Даже будды и дэвы приобрели индивидуальные черты, что можно увидеть в огромном Нио, в храме Нандаймон<sup>161</sup> в Нара. Прекрасный бронзовый Будда из Камакура<sup>162</sup> не лишен человеческой нежности, которая отсутствует в более абстрактных бронзовых скульптурах эпох Нара и Фудзивара.

Помимо создания портретов, живопись приспособляется к иллюстрации героических легенд. Эти иллюстрации существуют в основном в форме *макимоно*, или свитков, на которых картинки перемежаются с написанным текстом. Для художников тех дней никакие сюжеты не были слишком или чересчур низкими, так как в новоявленном энтузиазме индивидуального сознания были отброшены формальные каноны аристократического различия. Однако более всего любили изображать дух движения. Лучше всего это видно в уличных сценках, запечатленных на *макимоно*, принадлежащем принцу Токугава из Бандайнагон, или в трех батальных сценах из «Хэйдзи моногатари»<sup>163</sup>, принадлежащих Императору, князю Ивасаки<sup>164</sup> и Бостонскому музею. Эти свитки ошибочно приписывались Кэйон<sup>165</sup>, художнику, само существование которого представляется сомнительным.

Вычурные последовательности изображений ужасов ада на *макимоно* «Дзигоку соси» и «Тэндзин энги» из храма Китано<sup>166</sup>,

где воинственный дух времени, как кажется, радуется жуткому зрелищу разрушения и панического ужаса, напоминают образы дантовского Ада.

### Примечания

*Сёгунат.* Сёгун — это сокращение для *Сэйю Тай Сёгун*, или командующего армией по укрощению варваров. Впервые этот титул был присвоен Ёритомо из дома Минамото, который разбил дом Тайра. Долгая череда военных правителей Японии впоследствии так и именовалась сёгунами; сёгуны Минамото правили в Камакура, сёгуны Асикага в Киото, а Токугава — в Эдо (Токио).

*Шакти.* Санскритское слово, означающее силу или могущество, космическую энергию. Его всегда символизируют женские образы, такие как Дурга, Кали и другие. Все женщины считаются ее воплощениями.

*Сутры.* Слово «сутра» на санскрите означает «нить», и этот термин применяется к древним текстам определенного рода, состоящих из афоризмов, или частичных афоризмов, содержание которых неявно по причине их лаконичности. Они принадлежат к древней системе запоминания и представляют собой набор предположений, которые покрывают собой весь довод, а каждое предложение призвано напомнить об определенных шагах на пути к результату. Соответствующее слово в китайском — это ткань, т. е. то, что должно сплетаться<sup>167</sup>.

### Глава 11

#### **Эпоха Асикага (1400–1600 гг.)**

Эпоха Асикага получила свое название по фамилии той ветви рода Минамото, которая продолжила сёгунское правление. В эту пору зазвучал мотив современного искусства, романтического в буквальном смысле, что было естественным результатом почитания героев в эпоху Камакура.

Конечной целью мировых сил всегда было покорение Матери Духом, и каждая следующая стадия культуры — и на Востоке, и на Западе — знаменуется очередным триумфом на этом пути. Европейские ученые любят делить развитие искусства прошлых веков на три периода, и, несмотря на то, что подобной классификации порой не хватает точности, она справедлива; ведь фундаментальные законы жизни и прогресса лежат в

основе не только всеобщей истории искусства как единого целого, но также и в основе внешних форм и деятельности отдельных художников и школ.

На Востоке был свой период, который можно назвать *символическим*, или, лучше, *формалистическим*, когда материя, или закон материальной формы, доминировал над духовным началом в искусстве. Египтяне и ассирийцы пытались добиться величия при помощи гигантских камней, а индийские мастера стремились при помощи бесчисленных изменений выразить силу бесконечности в своих творениях. Сходным образом, китайские строители времен правления династий Чжоу и Хань старались искусно украсить свои длинные и массивные стены, а бронзовые изделия тех эпох характеризуются тонкими и изящными линиями. В эту категорию попадает и первый период развития японского искусства, с момента его зарождения и вплоть до начала эпохи Нара (несмотря на то, что его насыщал чистейший идеал первой волны Северной ветви буддизма), потому что основой художественного совершенства сделались тогда форма и формалистическая красота.

Следующим выступает так называемый *классический* период, когда красоты стараются достичь посредством объединения духа и материи. Греческая пантеистическая философия на всех этапах своего формирования способствовала этому устремлению, и истинными выражениями этого служат строения Парфенона, с бессмертными скульптурами Фидия и Праксителя. На Востоке этот период представлен второй волной развития Северной ветви буддизма.

Здесь мы сталкиваемся с объективным идеализмом, достигшим своих высот во время правления династии Тан и в эпоху Нара под влиянием Индии времен царства Гуптов, но он с неизбежностью должен был отвердеть и превратиться в жесткую космологию эзотерического пантеона. Близость произведений японского искусства того времени и греко-римской скульптуры вызвана фундаментальным сходством мыслительной среды Японии с миром классических народов Запада.

Но индивидуализм — эта искра, образующая базис современной жизни и мышления — уже ожидал возможности пробиться сквозь корку классики и окончательно разжечь огонь свободы. Дух должен покорить материю, и идеи всего совре-



менного мира неизбежно ведут к романтизму, хотя различные особенности западного и восточного сознания вызывают разные способы выражения. Латинские и тевтонские народы из-за своих наследственных инстинктов и политических принципов искали романтический идеал объективно и материалистично. Китайское сознание (как это можно увидеть у неоконфуцианцев, и у японцев начиная с эпохи Асикага), погрузившись в духовную суть Индии и пропитавшись гармонизирующей общинностью китайской мысли, подошло к этой проблеме с субъективных и идеалистических позиций.

Неоконфуцианское учение в Китае, которое созрело позднее, во время правления династии Сун (960–1280), вместило в себя даосскую, буддийскую и конфуцианскую мысль, и более всего действовало через даосское сознание; это хорошо видно у Чэнь Туаня<sup>168</sup>, даосского философа династии Тан, который создал единую диаграмму, изображающую вселенную в соответствии со всеми системами сразу.

Здесь мы подходим к новой интерпретации двух начал Космоса — мужского и женского, и впервые видим, что акцентируется последнее как единственно активное. Такая идея соответствует индийскому представлению о Шакти, и она развивается неоконфуцианцами в их теориях Ри и Ки<sup>169</sup> — всепронизывающего Закона и деятельного Духа. Таким образом, вся азиатская философия начиная с Шанкарачарьи обращается к движущей силе вселенной.

Другая тенденция даосского сознания — переход от человека к природе, следствие того факта, что оно ищет противоположности. Приобретенная любовь к природе наложила ограничения на искусство эпохи Асикага, которое посвятило себя исключительно пейзажам, цветам и птицам. Китайское неоконфуцианство состоит из конфуцианских суждений обо всем сущем и добавленного к ним нового духа индивидуализма; оно достигает своей кульминации в возрождении общественного строя эпохи Чжоу с глубоко современным значением.

В ту эпоху индивидуализм существовал на самом деле, и это доказывается тем, что в империи возникли большие политические партии; это ослабило Китай перед лицом опасности последующего татарского нашествия и привело к захвату власти монгольской династией Юань (1280–1368).

Со времен мастеров эпохи Асикага японское искусство неизменно придерживалось восточного Романтического Идеала, то есть выражения Духа в высочайшем усилии искусства, и лишь в эпохи Тоётоми и Токугава оно некоторое время находилось в упадке. Духовность у нас не была подобна аскетическому пуризму раннехристианских отцов или же аллегорической идеализации псевдо-ренессанса. В ней не было ни манерности, ни самоограничения. Духовность была понята как сущность, или жизнь предмета, как свойство души вещей, как горящий внутри огонь.

Красота была важнейшим началом, пропитывавшим вселенную и раскрывавшимся в сиянии вспыхивающих звезд, в красках цветов, в движении проплывающих облаков, в течении воды. Великая Мировая душа равно обнаруживалась в людях и в природе, и распахнулась перед нами благодаря созерцанию жизни мира; восхитительный феномен существования — зеркало, в котором может отразиться артистическое сознание. Искусство Асикага имеет совсем иной вид, чем искусство двух предшествующих эпох. У него нет той насыщенности и гармонии, как в формалистическом изяществе бронзовых статуй Хань или зеркал эпохи Шести династий; нет той безмятежной печали и эмоционального покоя, которые мы находим в статуях Сангацудо в Нара; нет безупречного величия и утонченной идеальности ангелов Гэнсин на горе Коя. Однако это искусство выражает прямоту и единство, какие нельзя найти в произведениях более ранних эпох. Это дух, разговаривающий с духом, сознание сильное, самоотверженное и неподвижное, потому что движение — это слишком легко.

Идентичность сознания и материи, бывшая ключевой идеей японского искусства во времена, предшествовавшие эпохе Фудзивара, всегда знаменовала собой покой. Это стремительное усилие воображения. Но скрытая энергия вырывается вновь. Жизнь снова заявляет о себе центробежным импульсом. Появляются необычные и новые типы. Индивидуальность приобретает богатое разнообразие и силу. Первое ее выражение всегда эмоционально, подобно Бхакти в индийской философии, и мы видим это как в европейских любовных романах и стихах, так и в религиозном движении эпохи Фудзивара. Позднее, в период Асикага, перед нами предстает высшая фаза выражения индивидуальности,

когда реализация совокупности вещей происходит как акт нашей собственной воли; в Индии это называется Джняна, или «проникновение в суть».

Идеал Асикага обязан своим происхождением школе буддизма Дзэн, которая в эпоху Камакура стала доминирующей. Дзэн (слово, происходящее от индийского Дхьяна, что означает медитацию в абсолютном спокойствии), был принесен в Китай Бодхидхармой<sup>170</sup>, индийским принцем, который в 520 г. приехал в эту страну монахом. Но прежде чем Дзэн смог прижиться на почве Поднебесной, нужно было ассимилировать даосские идеи, и он стал известным лишь в конце династии Тан. Учения Мацзу<sup>170</sup> и Линьцзи<sup>172</sup> сильно отличались от ранних идей этой школы. Дзэн-буддизм был унаследован японскими монахами эпох Камакура и Асикага от южной ветви этого учения; в отличие от нее, северная ветвь больше тяготела к тем формам, которые создали первые патриархи школы. К этому же времени школа Дзэн стала ничем иным, как школой индивидуализма. Вдохновлённые ею, военные герои Камакура становились будто бы духовными героями церкви — Александр превращался в Игнатия Лойолу. Идея покорения полностью ориентализировалась; из внешней она стала тем, что находится внутри самого человека. Не *использовать* меч, но *быть* мечом — чистым, спокойным, неподвижным мечом, указывающим на полярную звезду — вот каков был идеал рыцарей Асикага. Всё искали внутри души, рассматривая ее как средство освобождения мышления от оков, в которые его старалось заключить любое знание. Дзэн был даже иконоборческим в том смысле, что он игнорировал формы и ритуалы; те же, кто достигал просветления, швыряли буддийские изображения в огонь. Слово считалось препятствием для мысли, и поэтому дзэнские доктрины излагались оборванными предложениями и убедительными метафорами, тем самым оскорбляя мудреный язык знатоков китайской учености.

Для дзэнских мыслителей человеческая душа сама являлась Братством Будды, и в ней универсальное, явленное в частном, приобретало роскошь своего изначального величия, которое было утеряно в течение долгой ночи невежества и так называемого человеческого знания. Истинное просветление должно было достигаться освобождением мышления от помех ошибочных категорий.

Дзэнские упражнения строились вокруг методов самоконтроля, считавшегося основой истинной свободы. Обманутое человеческое сознание ощупью искало дорогу в темноте, потому что заблуждалось насчет основных свойств собственной сущности. Даже религиозные учения только сбивали с пути, потому что они создавали подобие реальности. Эту мысль часто иллюстрируют тем, как обезьяна пытается схватить отражение луны в воде: каждая попытка схватить серебряную картинку может только вызвать рябь на зеркальной поверхности, а закончится все это гибелью не только фантомной луны, но и самой обезьяны. Детально разработанные сутры так называемых «восьмидесяти четырех врат знания» были лишь бессмысленным словоблудием недалеких ученых. А свобода, однажды достигнутая, позволяла всем людям наслаждаться ею и славить красоты вселенной. Дзэнские мыслители были одним целым с природой, чей пульс, как они чувствовали, бьется одновременно с их пульсом, и они ощущали, что вдыхают и выдыхают с нею вместе в единении с мировым духом. Жизнь была одновременно микрокосмической и макрокосмической. Жизнь и смерть были сходными фазами единого вселенского существования.

Дзэнского ученика на пути прогресса любили изображать как пастуха, который ищет потерянную скотину. Ведь когда человек из-за невежества теряет свою душу, он, подобно пастуху, однажды просыпается и отправляется на поиски, с трудом пробираясь по почти неразличимым следам, пока не находит сначала хвост, а потом уже и тело того, кого он ищет. Затем происходит борьба за власть — яростная битва между земными чувствами и внутренним светом. Пастух побеждает, и, восседая на послушном теперь животном, он мирно едет своим путем, наигрывая простую мелодию на флейте, забывая и о себе, и о животном. День для него сладок и радостен, с зелеными ивами и пурпурными цветами. Пейзажи вновь исчезают, он радуется движению в чистом свете луны, и он одновременно и присутствует там, и отсутствует. Для дзэнского мышления победы над своей внутренней сущностью более истинны, чем суровые покаяния средневековых отшельников, истязавших свою плоть вместо того, чтобы дисциплинировать свое сознание. Тело — это прозрачный сосуд, в котором должна воссиять радуга Великого Существования. Сознание подобно огромному

озеру, чистому до самого дна, в нем отражаются проплывающие над ним облака, иногда ветер тревожит его воду, заставляя ее пениться и бурлить, но только для того, чтобы затем вернуться к изначальному спокойствию и никогда не терять своей чистоты, или своей собственной природы. Мир полон печали бытия, но она второстепенна, и нужно бороться с нею с такими спокойствием и невозмутимостью, как если бы отправлялся на свадебный пир. Жизнь и искусство, на которые повлияло это учение, изменили и японские обыкновения, которые теперь стали второй натурой. Наш этикет начинается с того, как предложить веер, и заканчивается ритуалом совершения самоубийства. И сама чайная церемония выражает дзэнские идеалы.

Аристократы эпохи Асикага, по-своему изысканные, как и их предшественники Фудзивара, перешли от роскоши к утонченности. Они любили жить в тростниковых хижинах, выглядывших просто, как хижина бедного крестьянина, однако их конструкции были придуманы величайшим гением Сёдзё<sup>173</sup> или Соами<sup>174</sup>, опорные столбы изготовлялись из бесценного благоухающего дерева с отдаленных индийских островов, и даже железная утварь была произведением ремесла, созданным по рисункам Сэсю<sup>175</sup>. Эти люди говорили, что красота сокрытая глубже, нежели выраженная снаружи, так же как жизнь вселенной всегда побеждает низшие и второстепенные проявления. Секрет бесконечности состоит в том, чтобы не выражать, но лишь намекать. А совершенство, как и любая зрелость, не может поразить воображение из-за своего ограниченного потенциала к росту.

Поэтому радость находили в том, чтобы, к примеру, покрыть коробочку для туши снаружи простым лаком, а ее скрытые части украсить драгоценным золотом. Чайная комната оформлялась одной-единственной картиной или простой вазой для цветов, чтобы придать помещению единство и сконцентрировать внимание на главном. Все богатства коллекций даймё хранилось в сокровищницах, откуда можно было извлечь любой предмет, чтобы он послужил удовлетворению эстетического порыва. Даже сейчас люди носят чрезвычайно дорогие одежды в качестве нижнего белья, как раньше самураи гордились великолепными клинками своих мечей, спрятанных в скромных ножнах. Закон перемен, являющийся ведущим направлением

жизни, — это тот же закон, что управляет красотой. Храбрость и энергичность требуются, чтобы произвести непреходящее впечатление; но во всех формах художественного выражения необходимо было оставлять воображению самостоятельно додумывать завершение идеи, и зритель становился тождественным художнику. Не покрытый краской край великого шедевра иногда более значим, чем его прорисованная до конца часть.

Время правления династии Сун было великой эрой искусства и искусствоведческой критики. Художники, особенно жившие в двенадцатом веке, во времена императора Хуэй-цзуна<sup>176</sup>, бывшего замечательным живописцем и покровителем искусств, продемонстрировали некоторое принятие этого нового духа. Мы можем увидеть это у Ма Юаня и Ся Гуя, у Муси и Лян Кая<sup>177</sup>, в чьих небольших работах выражены безбрежные идеи. Однако художникам эпохи Асикага, представляющим в японском сознании индийскую нить, свободную от конфуцианского формализма, необходимо было впитать дзэнскую идею во всей ее интенсивности и чистоте. Все они были либо дзэнскими монахами, либо мирянами, которые жили жизнью почти монашеской. Художественные формы естественным образом развивались под влиянием истинной, серьезной и полной простоты.

Сильная красочная живопись, нежные завитки искусства эпох Фудзивара и Камакура были теперь отвергнуты ради простых эскизов тушью и нескольких смелых линий. Точно так же люди эпохи Асикага отвергали элегантные платья, надевая вместо них плотные шаровары. Новая идея заключалась в том, чтобы избавить искусство от иностранных элементов и сделать его настолько простым и прямым, насколько это возможно. Живопись тушью, которая появилась в конце эпохи Камакура, теперь по важности превзошла цветную.

Живопись, сама по себе являющаяся вселенной, должна соответствовать законам, которые управляют всем существованием. Композиция подобна созданию мира и содержит в себе созидательные законы, дающие жизнь. Поэтому великие произведения Сэсю или Сэссон<sup>178</sup> — это не просто изображения природы, но ее сущность; для этих художников нет слишком высоких или низких сюжетов, слишком благородных и утонченных. Облик богини Каннон или Шакьямуни стали теперь не более важным предметом для изображения, чем простой цве-

ток или побег бамбука. Каждый мазок кисти имеет свой момент жизни и смерти, а все вместе они помогают понять идею, которая есть жизнь внутри жизни.

Два наиболее выдающихся художника того периода — без сомнения, эти вышеупомянутые мастера, хотя путь им проложил Сюбун<sup>179</sup>, известный своими пейзажами и сочными мазками туши.

Дасоку<sup>180</sup> — еще один художник, чьи смелые штрихи и компактность композиции практически несравненны.

Эссю обязан своим успехом прямоте и самоконтролю, характерным для дзэнского сознания. Глядя на его работы, мы учимся уверенности и спокойствию, каких не показывает нам ни один другой художник.

Эссон, с другой стороны, обладает свободой, легкостью и игривостью, которые составляют другую характерную особенность дзэнского идеала. Кажется, что для него все испытания — не более чем забавы, и его сильная душа способна радоваться всей полноте зрелой природы.

Этих живописцев сменяют толпы других — Ноами<sup>181</sup>, Гэйа-ми<sup>182</sup>, Соами, Сотан<sup>183</sup>, Кэйсёки<sup>184</sup>, Масанобу<sup>185</sup>, Мотонобу<sup>186</sup>, и плеяды ярчайших имен заполняют эту эпоху, не сравнимую более ни с какой. Сёгуны Асикага были величайшими покровителями искусств, а жизнь эпохи вела к культуре и изысканности.

Но невозможно завершить рассмотрение эпохи Асикага, не сделав некоторых замечаний о развитии музыки, поскольку ничто другое так не выказывает духовность художественного посыла, а именно в период Асикага наша национальная музыка достигает зрелости.

За исключением простых старых народных песен, прежде у нас была только музыка Бугаку конца периода Шести династий, пришедшая из Индии и Китая и очень походившая на греческую. Это вполне естественно, потому что подобные вещи, должно быть, являлись ответвлениями общего корня древней азиатской песни и мелодии. Музыка Бугаку никогда не была забыта. Ее сохранила наследственная каста, и в Японии можно услышать ее исполнение — в древних одеждах, со старинными танцами. Сейчас эта музыка стала, возможно, чуть менее механистичной и более выразительной. Но гимн Аполлону музыканты Бугаку все еще могут сыграть в его первоначальной форме.

В ответ на нужды военного века в эпоху Камакура появились певцы, которые декламировали эпические баллады, прославляющие героев. Маскарады эпохи Фудзивара также получили развитие в драматическом искусстве, появились представления Ада, исполнявшиеся речитативом под простой аккомпанемент. Эти два жанра постепенно смешались и получили широкое распространение, к началу эпохи Асикага породив те танцы Но, которые, по всей вероятности, навсегда останутся одним из сильнейших явлений японской музыки и театра, благодаря тому что они посвящены великим национальным темам войн и исторических событий.

Сцена, на которой исполняют танцы Но, изготовлена из жесткого неокрашенного дерева, на заднем плане нарисована сосна. Поэтому предполагается большое однообразие. Главных героев трое, маленький хор и оркестр сидят на сцене, с одной стороны. Маски, которые носят главные исполнители — их лучше было бы назвать *рассказчиками*, — помогают в общей идеализации. Поэтические пьесы основаны на исторических сюжетах, всегда трактуемых посредством буддийских идей. Обычное совершенство — это бесконечные намеки, натурализм должен быть отвергнут.

В условиях, когда напряжение ослабляется только легкими комическими интермедиями, аудитория сидит очарованная в течение целого дня. Короткая эпическая драма, которая составляет основу танца Но, полна едва различимых звуков. Шелест ветра в ветвях сосен, капли воды, звон далеких колоколов, глухие рыдания, звон и стук оружия, шум деревянных ткацких станков, стрекот сверчков и все те многообразные голоса ночи и природы, в которых более важны паузы, чем сами звуки, присутствуют здесь. Этот смутный гул, эхом отраженный в вечной мелодии молчания, может показаться невеждам смехотворным или варварским. Однако нет сомнений в том, что он является характерной особенностью этого высочайшего искусства. Он ни на мгновение не позволяет нам забыть, что танец Но — это прямое обращение духа к духу; способ, при помощи которого невысказанная мысль, рождающаяся у актера, приходит к не слышащему и неслышимому пониманию в сердце того, кто ей внимлет.



## Глава 12

**Эпоха Тоётоми и начало эпохи Токугава (1600–1700 гг.)**

Режим Асикага, ослабленный противоборством двух семей, Ямана и Хосокава, которые попеременно были регентами при сёгунах, постепенно открыл путь к увеличению влияния феодальных князей. В стране непрерывно шла война, и соседствующие даймё находились в беспрестанных конфликтах. Иногда у кого-нибудь из них рождался великий план объединения империи, для чего требовалось установить власть над столицей, где жил император. Вся история этого века — лишь рассказ об огромном количестве попыток достичь Киото.

Ода Нобунага, представлявший составял вместе с Тоётоми Хидэеси и Токугава Иэясу<sup>187</sup> три силы, каждая из которых последовательно достигала наибольшей власти, наконец, выполнил эту задачу. Нобунага находился в чрезвычайно выгодном положении в центральной Японии, так что он сумел вклиниться между враждующими кланами. Он сместил сёгунов Асикага и стал военным диктатором над половиной японских княжеств. Хидэеси, величайший военачальник Нобунага, продолжил его дело и подчинил остальных даймё, а после его смерти страна начала объединяться под строгим контролем Иэясу — хитроумного политика.

Главной фигурой этой эпохи является Хидээси — человек, который в 1586 г. поднялся из самых низов до высочайшего положения в империи. Япония была слишком мала для его неумных амбиций, так что он попробовал было завоевать Китай; эта идея привела к ужасному опустошению Кореи, а затем к унижительному отводу японских войск с полуострова после его смерти в 1598 г.

Новоиспеченная аристократия того времени, как и их прославленный лидер, состояла из людей, которые создали свою родословную при помощи меча; некоторых набрали из придорожных разбойников, других — из пиратов, наводивших ужас на китайские берега. Их некультурному сознанию, естественно, казалась безвкусной торжественная и суровая утонченность князей Асикага, ведь она была им непонятна. Подражая Хидээси, они часто баловали себя изысканными радостями чайной церемонии, но даже она была для них скорее удовольствием от демонстрации собственного богатства, чем сколько-нибудь истинное очищением.

Искусство этой эпохи, как и следовало ожидать, более известно роскошью и пышностью красок, нежели своим внутренним смыслом. Украшения дворцов в стиле династии Мин, богатые упадочнически вычурными деталями, появились вследствие контактов с корейцами и китайцами во время войн на материке, которые вела военная знать.

Для новоиспеченных даймё потребовались дворцы, и своими размерами и великолепием они затмили более скромные владения сёгунов Асикага. Наступил век каменных замков, которые проектировались под началом португальских инженеров. Самым выдающимся был замок Осака, спланированный самим Хидэёси, в сооружении которого помогали даймё со всей страны, и он остался неприступным даже перед военным гением Иэясу.

Замок Момояма<sup>188</sup>, близ Киото, также был великим шедевром среди такого рода построек и вызывал восхищение всего народа своим величием и роскошью. Он был необычайно щедро и богато украшен, так что если бы этот замок пережил ужасающее землетрясение 1596 года и последовавший за этим разрушительный огонь войны, то слава Никко<sup>189</sup> померкла бы перед ним. Ведь Никко — лишь подобие того стиля, который художники сейчас называют стилем Момояма. Замок Момояма был Версалем, и ему подражали все князья (даймё): любой провинциальный замок стремился выглядеть, как Момояма в миниатюре.

Было изобретено изумительное использование позолоты, которая с тех пор постоянно встречается в украшении стен и ширм. Из знаменитых ста ширм замка Момояма сохранились некоторые образцы, а также из тех ширм, которыми восхищался народ на пути следования процессий Хидэёси. На полотнах сорока или пятидесяти футов в ширину, покрывавших стены приемных залов, изображались исполинские сосны. Пыльные и нетерпеливые даймё постоянно делали заказы изнуренным художникам, иногда даже требуя, чтобы дворец со всеми украшениями был закончен за день. Кано Эйтоку<sup>190</sup> и его многочисленные ученики не прекращали работать, рисуя необъятные леса, птиц в пышном оперении, львов и тигров, которые символизировали храбрость и величие, среди этой грандиозной сумятицы в жизни своих покровителей.

Токугава Иэясу, который пришел к власти в 1615 г. после второго штурма Осацкого замка, создал в стране унифициро-

ванную административную систему, и, благодаря своему таланту искусно управлять государственными делами, установил новый режим простоты и единства. И в искусстве, и в обычаях он стремился вернуться к идеалам Асикага. Его придворные живописцы — Танью<sup>191</sup> со своими братьями Наонобу и Ясунобу, и их племянником Цунэнобу<sup>192</sup> — ставили перед собой цель добиться такой же чистоты, как у Сэссю, но, конечно, они не смогли достигнуть истинных глубин его творчества. Этот век полнился энергией народа, только что пробудившегося ото сна и проявлявшего теперь наивную радость, словно впервые увидев свободный мир искусства. В этом японское общество почти на два века предвосхищает наиболее яркие черты девятнадцатого века в Европе. Обычаи и пристрастия того времени тяготели не к простоте, а к хвастовству; так же было и в эру Гэнроку, столетие спустя после установления сёгуната Токугава.

Архитектура начала эпохи Токугава в целом следовала, как уже было сказано, характеристикам эпохи Тоётоми, и примерами этого служат мавзолеи Никко и Сиба<sup>193</sup>, украшения замка Нидзё<sup>194</sup> и храм Ниси-Хонгандзи<sup>195</sup>.

Разрушение социальных различий, порожденное возвышением новой аристократии, привнесло в искусство доселе неизвестный демократический дух.

Мы уже видим здесь зарождение Укиё-э, или Народной школы, хотя ее основные черты в то время существенно отличались от жанровой школы конца эпохи Токугава, когда сильные классовые различия наложили свой отпечаток на простонародные воззрения. Начался век неистового веселья, удовольствие было как никогда сладостным для нации, избавленной, наконец, от полувекового кровопролития; люди направляли свою энергию в ребяческую игривость и фантастические изображения, и даймё разделяли с народом эту безудержную радость.

Санраку<sup>196</sup>, приемный сын Эйтоку и его талантливый последователь; Кои<sup>197</sup>, великий учитель Танью; Иваса Кацусигэ<sup>198</sup>, как считается, отец школы Укиё-э; Иттё<sup>199</sup>, известный своим восславлением повседневной жизни — все они были художниками большого дарования, хотя им нравилось рисовать сцены обычной жизни, не принижая себя при этом, как это делали высококлассные художники конца эпохи Токугава. Этот век веселья и удовольствий привел к возникновению великолепного

декоративного — но не духовного — искусства. Единственная школа, которая выделяется из общего потока и чрезвычайно важна — это школа Сотацу<sup>200</sup> и Корин<sup>201</sup>. Ее родоначальники, Коэцу<sup>202</sup> и Кохо<sup>203</sup>, пробрались сквозь дебри к пришедшей в упадок и почти утерянной школе Тоса, и постарались внести в ее стиль смелые концепции мастеров Асикага. Согласно традиции своего века, художники выражали свои идеи при помощи богатого колорита. Они обращались с цветом скорее как с массой, чем с линией, как это делали и колористы прежних времен, и производили мощнейший эффект простым размыванием красок. Сотацу лучше всех демонстрирует нам дух искусства Асикага во всей его чистоте, тогда как Корин, несмотря на зрелость его творений, скатывается в формализм и притворство.

Нам известна печальная история из жизни Корин, когда он, по своему обыкновению, восседая на парчовой подушке во время рисования, говорит: «Я должен чувствовать себя как даймё, когда я творю!», — что знаменует начало разделения общества на классы, осознание чего закралось даже в умы художников.

Эта школа предвосхитила на два века современный французский импрессионизм, но зачатки ее великого будущего были стиснуты ледяным консерватизмом режима Токугава, которому она, к несчастью, уступила.

### Глава 13

#### **Конец эпохи Токугава (1700–1850 гг.)**

Сёгуны Токугава в своем рвении к всеобщему объединению и порядку вытеснили живые порывы из искусства и из жизни. Только образовательные институты, созданные ими, которые позднее достигли даже низших сословий, слегка компенсируют этот изъян.

В годы, когда их правление достигло своей кульминации, общество было перемолото в единую массу, и искусство не было исключением. Порядок, изолировавший Японию ото всех внешних сношений и регулировавший любое рутинное занятие людей, от даймё до нижайшего крестьянина, стеснил и сузил и художественное сознание.

Академии Кано, четыре из которых находились под непосредственным покровительством сёгунов, а шестнадцать — под покровительством правительства Токугава, полные дисциплинирующего духа эпохи, также были поставлены в рамки обыч-

ных феодальных отношений. В каждой академии имелся наследственный глава, который продолжал дело, и, независимо от того, насколько посредственным он был живописцем, ученики стекались к нему со всех концов страны и впоследствии становились официальными художниками у даймё различных провинций. После окончания академии в Эдо (Токио) ученикам надлежало, вернувшись в провинцию, работать при помощи заученных методов и опираться на образцы, изученные в академии. Те из учеников, кто не были вассалом даймё, в некотором смысле попадали в зависимость от мастеров Кано. Каждый обязан был следовать тем курсом, который заложили Танью и Цунэнобу, и рисовать определенные сюжеты в известной манере. Отступить от этой практики означало подвергнуть себя ostracism, отбрасывавшему художника в положение обычного ремесленника, поскольку в таком случае ему не позволялось обладать отличительным признаком благородного человека — носить два меча. Для самостоятельности и совершенствования подобное положение вещей могло быть только губительным.

Помимо школы Кано, в начале правления Токугава была восстановлена со всеми почестями школа Тоса и ее младшая ветвь, школа Сумиёси. Но вдохновение и традиции школы Тоса, существовавшие в дни Мицунобу<sup>204</sup>, который героически придерживался своей старой школы в правление Асикага, были утеряны. Верно, что он проявил слабость в борьбе против национального потока. Но мы не должны забывать, что в то самое время, когда все остальные художники писали тушью, он один сохранял восхитительную традицию живописи в цвете. Новая школа Тоса подражала лишь внешней манере своих предшественников, а любая живая нотка, которая появлялась в ней, приходила из произведений Кано, что явственно видно в работах Мицуоки<sup>205</sup> и Гукэй<sup>206</sup>.

Жалкая аристократия тех дней воспринимала это как само собой разумеющееся, потому что вся жизнь регулировалась подобными правилами. Сын заказывал картину своему современнику из школ Кано или Тоса так же, как в свое время его отец делал заказ предшествующему академику. Между тем, жизнь простых людей была далека от этого. Их пристрастия и стремления были совсем иными, хотя сфера их существования была так же определена шаблонами. Им запрещались высокие

придворные почести и общение с аристократическими кругами, и люди искали свободу в мирских удовольствиях, в театре или в веселой жизни Ёсивара. В их литературных формах создается иной мир, отличный от образов самурайских сочинений, а их искусство раскрывается в изображениях веселой жизни, и в иллюстрациях театральных праздников.

Народная школа, которая была единственным выражением художественных идей простого народа, достигла большого мастерства в красках и рисунке, но она лишена той идеальности, которая составляет основу японского искусства. Эти чарующие цветные ксилографии, смелые и разнообразные, которые создавали Утамаро, Сюнман, Киёнобу, Харунобу, Киёнага, Тоёкуни и Хокусай<sup>207</sup>, все же стоят в стороне от основной линии развития японского искусства, эволюция которого продолжалась непрерывно с эпохи Нара. Коробочки *инро*, нэцкэ, гарды мечей, восхитительные лаковые вещицы этого периода — все это были лишь игрушки, и они не вмещали той национальной страсти, в которой существует все истинное искусство. Великое искусство — такое, перед которым мы жаждем умереть. А произведения конца эпохи Токугава позволяли человеку лишь предаваться удовольствиям причудливых фантазий. Японское искусство до сих пор не рассматривается на Западе всерьез как раз потому, что поначалу все замечают миловидные работы этого периода, а совсем те великие шедевры, спрятанные в коллекциях даймё и храмовых сокровищницах.

Городское искусство Эдо (Токио), находившееся в ужасающей тени сёгунов, было ограничено узкими возможностями для выражения. Благодаря более свободной атмосфере Киото там возникла иная, более высокая форма демократического искусства. Киото, где оставалась императорская резиденция, был по этой причине относительно свободен от порядков Токугава. Сёгуны не решались командовать там настолько открыто, как в Эдо и других частях страны. Поэтому сюда стекались в поисках убежища ученые и свободные мыслители, и полтора века спустя этот город стал точкой опоры для реставрации Мэйдзи. Здесь художники, которые презирали давление школы Кано, могли рискнуть и позволить себе своенравные отклонения от традиции, а богатый средний класс имел возможность восхищаться их оригинальностью. Здесь Бусон<sup>208</sup> пытался создать новый стиль, ил-

люстрируя народную поэзию; Ватанабэ Сико<sup>209</sup> возрождал стиль Корин; Сёхаку<sup>210</sup>, подобно Блэйку, создавал безумные образы, навеянные творчеством Дасоку эпохи Асикага; в конце концов, здесь был и Дзякутю<sup>211</sup>, фанатик, рисовавший сказочных птиц.

В Киото существовали две магистральные тенденции. Одной из них было введение и развитие стиля конца правления династии Мин (1368–1662) и начала правления маньчжурской династии Цин, который создали в Китае дилетанты и эстеты, считавшие, что искусство, выходящее из рук профессионала, ничего не стоит, и ценившие игривые наброски великих ученых более, чем работы мастеровитых художников. И даже это должно пониматься как демонстрация безмерной силы китайского сознания, старавшегося прорваться сквозь академический формализм Юань, насажденный во время правления Монгольской династии. Художники из Киото толпами стекались в Нагасаки, единственный открытый порт, чтобы увидеть у китайских торговцев произведения нового стиля, успевшего затвердеть и переродиться в маньеризм прежде, чем он достиг Японии.

Второй важной тенденцией в Киото было начатое там изучение европейского реалистического искусства. Маттео Риччи<sup>212</sup>, римско-католический миссионер, прибыл в Китай во время правления династии Мин и подал импульс к развитию новой реалистической школы в городах устья Янцзы. Шэнь Наньпин<sup>213</sup>, китайский художник этой школы, известный своими изображениями птиц и цветов, прожил в Нагасаки три года и заложил основу школы реализма в Киото.

Голландские гравюры высоко ценились и активно копировались. Этому посвятил свою юность Маруяма Окё<sup>214</sup>, основатель школы Маруяма. Трогательно, что он имитировал линии гравюр при помощи кисти. Благодаря этому художнику движение привлекло всеобщее внимание. Вначале он получил образование у Кано и смог совместить новые методы с прежним стилем. Маруяма страстно изучал природу, детально выражая все ее перемены; его тонкость и мягкость, изысканное чередование эффектов на шелке дает ему право считаться художником, лучше всего представляющим тот период.

Госюн, возродивший его традиции, основатель школы Сидзё, шел по его стопам, хотя для него характерно присутствие китайского маньеризма конца правления династии Мин.

Ганку<sup>215</sup>, еще один реалист, предтеча школы Киси, отличается от первых двух художников тем, что его стиль больше похож на творения Шэнь Наньпина.

Эти три тенденции составляют основу киотосской школы реализма. В них звучат иные ноты, чем в школе Кано, но несмотря на всю свою ловкость и мастерство, они тоже не смогли ухватить истинно национальный мотив в искусстве, так же как и их собратья в Эдо не смогли ухватить его в Народной школе. Их творения радостны и полны изящества, но никогда не улавливают сущность предмета, как это удавалось Сэсю и другим художникам. Маруяма Окё поднимался к великим высотам, когда бессознательно обращался к тем методам, которыми владели старыми мастерами.

В искусстве Киото со времени смерти этих трех великих мастеров видны лишь попытки их последователей совмещать в различных пропорциях индивидуальное совершенство их стилей. Однако все же до возрождения современного японского искусства в 1881 г., во втором десятилетии реставрации Мэйдзи, именно атмосфера Киото была наполнена лидирующим творческим духом в изобразительном искусстве.

### Примечания

*Академии Кано.* Это имя дано им по фамилии художников, которые были назначены официальными художниками Токугава.

*Инро.* Маленькие лаковые коробочки для лекарств, которые вешали на пояс *оби* или на ремешок.

*Нэцкэ.* Вещицы с орнаментом, при помощи которых закреплялись *инро* или табакерки.

### Глава 14

#### Эпоха Мэйдзи (1850 г. — до сегодняшнего дня)

Эпоха Мэйдзи формально начинается в 1868 г. с восшествием на престол ныне правящего императора, и во время его августейшего царствования нам суждено было встретиться с новыми испытаниями, равных которым не было еще в истории нашей страны.

Непрестанная игра красок, характеризующая жизнь нации в религии и в искусстве, то мерцала янтарными сумерками идеалистической эпохи Нара, то переливалась багряными красками осени Фудзивара, терялась в зеленых морских волнах эпо-



хи Камакура и сияла серебристым лунным светом в эпоху Асикага. Мы описали это все на предыдущих страницах, и сейчас эта красочность возвращается к нам во всей своей славе, подобно свежей зелени, омытой летним дождем. Однако превратности новой эры, тридцать четыре года которой уже позади, ежеминутно рождают новые великие проекты и окружают нас лабиринтом противоречий, среди которых становится чрезвычайно трудно выделить основную и глубинную идею.

Для критика, говорящего о современном искусстве, всегда существует опасность наступить на свою собственную тень, когда он, в изумлении, неторопливо двигается среди этих абсурдно гигантских фигур, чьи тени в закатных лучах солнца ложатся на землю позади него. Сегодня существуют две мощные цепи сил, которые влекут за собой японское сознание, переплетаясь, подобно дракону, в борьбе за то, чтобы стать единственным хозяином сокровища жизни; и обе они снова и снова теряются в океане смешения. Одна из этих цепей — азиатский идеал, насыщенный грандиозным прозрением универсального сквозь конкретное и частное; другая цепь — это европейская наука с ее четко организованной культурой, вооруженная стрелами всевозможных сведений и полная состязательной энергии.

Эти два конкурирующих движения проснулись в сознании почти одновременно, полтора века назад. Первое из них началось с попытки заставить Японию почувствовать то единство, которое долго скрывали многообразные волны китайской и индийской культуры, хотя они обогатили нашу страну множеством красок и возможностей.

Японская национальная жизнь сконцентрирована вокруг трона, овеянного истинной славой вечной непрерывности династии. Но наша неестественная изолированность и долгое отсутствие любых взаимоотношений с иностранцами лишили нас любой возможности самопознания. В политике же наше священное органическое единство было сокрыто за властью сменявших друг друга аристократии Фудзивара и военной диктатуры сёгунатов Минамото, Асикага и Токугава.

Среди причин, которые заставили нас пробудиться от многовекового оцепенения, можно назвать, *в первую очередь, возрождение конфуцианского знания учеными эпохи Мин, отразившееся в нашей мысли в начале эпохи Токугава.* Первый им-

ператор династии Мин<sup>216</sup>, который сверг в Китае Монгольскую династию, сам был буддийским монахом. Несмотря на это, он считал неоконфуцианство сунских ученых, полное индивидуализма, основанного на индийских идеях, опасным для объединения гигантской империи. Прежде чем попытаться возродить исконную политическую власть, он всячески воспрепятствовал развитию неоконфуцианства, а также попытался уничтожить запутанный тибетский тантризм, который принесли в Китай монголы. Поскольку неоконфуцианство — это конфуцианство в буддийской интерпретации, получается, что император жаждал вернуться к чистому конфуцианству. Тогда ученые эпохи Мин обратились к ханьским комментаторам, и началась эра археологических исследований, которые достигли кульминации в грандиозных трудах, расцветших при нынешней Маньчжурской династии, в особенности под властью императоров Канси и Цяньлу<sup>217</sup>.

Японская наука, опираясь на этот значимый прецедент, обратилась к собственной древней истории. Появились замечательные исторические работы, написанные на китайском языке, и среди них «Дай Нихонси», или «История великой Японии»<sup>218</sup>, составленная по приказанию князя Мито двести лет назад. В таких книгах находило отражение страстное почитание героев, прославившихся своей верностью: как, например, Масасигэ<sup>219</sup>, который погиб, пожертвовав собой, в конце эпохи Камакура. Читатели уже давно были взволнованы этими рассказами, и готовы вновь поддержать императорскую власть.

Примечателен один диалог того времени. Знаменитому ученому, известному своим уважением к индийским и китайским преданиям, задал вопрос его противник: «Что ты будешь делать, со всей твоей всепоглощающей любовью к великим учителям, если в Японию вторгнется армия с Буддой в качестве главнокомандующего, и Конфуцием как его заместителем?» Он отвечал без колебаний: «Отрублю Шакьямуни голову, а Конфуция засолю в бочке!»

Этот же факел горел в руке Санъё<sup>220</sup>, когда он, веком позже, писал эпическое повествование о нашей стране, по поэтическим страницам которого японская молодежь и сейчас познает силу того яростного возбуждения, приведшего их дедов к революции.

В моду вошло изучение истинно японской древней литературы, начатое учеными Мотоори<sup>221</sup> и Харуми<sup>222</sup>, к чьим грандиозным работам по грамматике и филологии современным ученым почти нечего добавить.

Естественным образом все это вело к возрождению синтоизма, чистой формы почитания предков, которая существовала в Японии до буддизма, но долгое время была скрыта буддийскими интерпретациями, в особенности из-за гения Кукай. Эта часть национальной религии всегда концентрировалась вокруг личности императора — потомка Верховного Божества. Возрождение этой религии, следовательно, непременно знаменует собой подъем патриотического самосознания.

Буддийские школы, ослабевшие из-за своего спокойного и практичного отношения к сёгунату, который пожаловал им наследственные привилегии, были практически неспособны принять в себя эту пробудившуюся энергию синтоизма. Поэтому мы наблюдали печальную картину уничтожения и потери сокровищ буддийских храмов и монастырей, а монахи и священнослужители вынуждены были обратиться в синто под угрозой немедленного истребления. Рвение самих вновь обращенных нередко добавляло разрушительного огня к этому погребальному костру насильственного обращения.

*Второй причиной национального пробуждения, безусловно, была серьезная опасность: западная агрессия на азиатской земле посягала и на нашу национальную независимость. От голландских торговцев, державших нас в курсе последних событий во внешнем мире, мы знали о могущественной воинственной руке, которую Европа протянула на Восток.*

Мы увидели, как Индия, святая земля наших самых драгоценных воспоминаний, потеряла свою независимость из-за политической апатии, недостатка организованности и ревнивых столкновений малозначительных интересов, и это стало печальным уроком, благодаря которому мы явственно почувствовали необходимость единения любой ценой. Опиумная война в Китае и постепенное порабощение восточных нации одной за другой той коварной магической силой, которую черные корабли привезли из-за морей, навевали воспоминания о татарской флотилии, и женщины начинали молиться, а мужчины — точить свои мечи, скрипевшие от ржавчины в три последних

мирных столетия. Известно короткое, но значительное стихотворение императора Комэй<sup>223</sup>, августейшего отца нынешнего Его Величества, чьей прозорливости Япония во многом обязана своей нынешней мощью, гласящее: «Усердствуйте изо всех своих душевных сил. Затем преклоните колени и помолитесь о божественном ветре Исэ, который разметал татарский флот». Эти слова наполнены храбростью нации, уповающей лишь на себя. Прекрасные колокола храмов, привыкшие исполнять музыку успокоения и любви, были сорваны со старинных колоколен, чтобы отлить пушки для защиты берегов. Женщины, охваченные патриотическим пылом, бросали свои зеркала в ту же раскаленную печь. Могущественные деятели, стоявшие у штурвала государства, не менее ясно осознавали опасность, которая нам угрожала, так что страна стремительно подготовилась к военной обороне от так называемых «западных варваров». Но эти люди неуклонно сопротивлялись сумасшедшему потоку самурайского энтузиазма и боролись за то, чтобы, несмотря ни на что, открыть страну для взаимоотношений с Западом. Многие, как Ии Камон<sup>224</sup>, пожертвовали жизнью ради своих убеждений в том, что нация еще не готова к глупому самоутверждению. Мы испытываем признательность к ним, а также к военному посольству американцев, которые открыли наши двери для просвещения, но не завоевания.

*Еще один, третий, импульс был подан южными даймё, являвшихся потомками аристократии Хидэёси и соратников Иэясу, которых давно уже раздражал абсолютизм сёгуната Токугава, переведшего их в положение наследственных вассалов. Князья Сацума и Тёсю, Хидзэн и Тоса, всегда хранили память о былом величии своих земель и предоставляли убежище тем беглецам, которые укрывались в их владениях от гнева эдосского двора. Именно на подвластных им территориях свободно зрел свежий революционный дух. Там родились влиятельные государственные мужи, которые построили новую Японию; и тот новый дух, который правит страной сейчас, может возвести свою родословную к землям в этих границах. Эти могущественные кланы снарядили генералов и солдат, которые свергли сёгунат (хотя эта честь принадлежит также княжескому дому Мито и княжеству Этидзэн, связанных с самим сёгунатом, объединившимся с ними, чтобы быстрее установить в империи мир), и провели великое*

отречение от некогда пожалованных феодалов, в котором приняли участие все даймё и самураи, жертвуя свои земли трону и становясь равными перед общим законом — такими же гражданами, как самые неимущие крестьяне.

Реставрация Мэйдзи сияет огнем патриотизма, великим возрождением национальной религии, основанной на верности, а в центре ее находится преображенный Микадо. Образовательная система Токугава, благодаря которой мальчики и девочки, учившиеся в сельских школах под руководством местных священников, научились читать и писать, составила основу обязательного начального образования, провозглашенного одним из первых актов нынешнего правления. Верхи и низы стали едиными в грандиозной энергии обновления, охватившей нацию, и скромнейший армейский рекрут готовился принять смерть подобно самураю.

Случаются и политические скандалы, эти неизбежные следствия конституционной системы, которая была свободно дарована монархом в 1892 г.<sup>225</sup>, но слово, произнесенное с трона, всегда умиряет правительство и оппозицию, призывая обоих к взаимному уважению даже во время их самых яростных дискуссий.

Закон Морали, опорный камень японской этики, который преподается в школе, был составлен в соответствии со словами самого императора, тогда как все остальные предложения не смогли подчеркнуть ту степень всеобъемлющего благоговения, которая была нужна.

С другой стороны, чудеса современной науки еще более ста лет назад достигали изумленных умов учеников в Нагасаки — в том единственном порту, куда приезжали голландские торговцы. Знания географии, полученные из этого источника, открыли новые перспективы для человечества. С большими трудностями изучали западную медицину и ботанику. Самураи, естественно, хотели разузнать о европейских методах ведения войны, но это было чрезвычайно опасно, поскольку сёгунат считал подобные попытки направленными против его власти. Сердце замирает, когда читаешь истории о тех пионерах в западных науках, которые втайне посвящали себя расшифровке голландского языка, подобно археологам, раскрывавшим загадки древних цивилизаций посредством Розеттского камня.

Память об иезуитском вторжении в семнадцатом веке, которое закончилось страшным избиением христианского населения в Симабара, привела к тому, что было запрещено строить морские суда больше установленной грузоподъемности. А каждому, кто, не получив официального назначения, осмеливался общаться с иностранцами, угрожала смертная казнь. Западный мир был отделен от нас будто железной стеной, и для опасных, по-юношески задорных, вылазок, которые изредка совершали отдельные европейские суда, осмеливавшиеся приблизиться к нашим берегам, требовалось величайшее самопожертвование и героизм. Но ничто не могло охладить жажду знаний. Требовалось подготовиться к гражданской войне, которая неминуемо должна была разразиться между силами сёгуната и южных даймё, и для этого пришлось пригласить французских офицеров. Франция посредством этого пыталась, со своей стороны, контролировать экспансию англичан в Азии.

Прибытие коммодора Перри, наконец, открыло дорогу западным знаниям, которые хлынули в страну мощным потоком, который почти смел следы нашей собственной истории. Япония, ведомая вновь пробуждающимся сознанием национальной жизни, в то время жаждала облачиться в новые одеяния и отвергала наряды своего древнего прошлого. Создателям обновленной Японии казалось чуть ли не первостепенным долгом сбросить путы китайской и индийской культур, которые привязывали страну к восточным иллюзиям, опасным для национальной независимости. Не только в оружии, промышленности и науке, но также в философии и религии они искали новые идеалы Запада, ярко сиявшие в их еще неопытных глазах, не способных разобраться в светлых и теневых сторонах новейших сведений. Христианство приняли с тем же энтузиазмом, что и паровой двигатель; к западному платью привыкли так же легко, как и к пулеметам. Политические теории и социальные реформы, которые на их родной земле уже считались анахронизмом, приветствовались здесь с тем же восторгом, с каким покупались затхлые старомодные товары из Манчестера.

Звучали голоса великих политиков, таких как Ивакура<sup>226</sup> и Окубо<sup>227</sup>, которые не замедлили осудить массовое уничтожение древних обычаев нашей страны, вызванное исступленной любовью к европейским порядкам. Но даже эти люди полагали,

что никакая жертва не будет слишком велика, если нация добьется успеха в новом состязании. Япония занимает в истории уникальное положение, поскольку она сумела справиться с проблемами, подобных которым, вероятно, никогда и нигде не было. Исключения составляют, разве что, те трудности, с которыми столкнулись энергичные и деятельные итальянские умы в пятнадцатом и шестнадцатом веках. В тот период перед Западом тоже стояла двойная задача усвоения нового: с одной стороны, греко-римскую культуру осаждали турки из Османской империи, а с другой стороны, зарождался новый дух науки и освобождения, который вытягивал Европу из облаков средневековья, открывал Новый свет, создавал реформированную веру и идею свободы. Эта двойная ассимиляция составила идею Ренессанса.

В те великие дни в маленьких итальянских республиках каждый из всех сил старался найти новое решение жизни, которое вырывалось на поверхность лишь для того, чтобы тут же быть сметенным ветрами разногласий. Подобным образом и эпоха Мэйдзи, бурлящая амбициозными утверждениями, отличалась несравненным интересом к миру, звучащим одновременно грустно и смехотворно.

Неистовый вихрь индивидуализма, пытающийся устроить шторм по своим законам, сотрясающий небо в агонии разрушения, и начинающийся вновь при появлении любого нового обрывка сведений из западной религии или социальной философии, в своем бурлящем хаосе непременно разбил бы нацию на куски, если бы ее непреложную основу не составляла твердыня непоколебимой верности императору.

Сегодня Японию сохраняет нетронутой, вопреки внезапному притоку западных идей, та странная спаянность народа, вскормленного в сени непрерывно правившей династии, которая сохраняет китайские и индийские идеалы во всей их чистоте (даже если прошло много веков с тех пор, как от них отказались сами создатели), радуется нежности культуры Фудзивара и, в то же самое время, наслаждается военным пылом эпохи Камакура, спокойно терпит вычурную показуху эпохи Тоётоми, хотя предпочитает суровую чистоту эпохи Асикага. Япония остается верной себе, несмотря на новые цвета, в которые ее окрасила жизнь современной нации, и это возможно, конечно, благодаря фун-

даментальной идее Адвайты, почерпнутой у предков. Зрелостью суждений, позволившей ей выбрать из всевозможных источников именно те элементы европейской цивилизации, которые были ей нужны, Япония обязана эклектизму, инстинктивно присущему восточной культуре. Китайская война, обнаружившая наше превосходство в восточных водах, и сильнее, чем что-либо, поспособствовавшая нашей взаимной дружбе, стала естественным следствием новой национальной энергии, которая в последние полтора века пыталась проявиться. Благодаря этим испытаниям наши старейшие политики предугадали с замечательной проницательностью, что нас ждут огромные проблемы и ответственность, которые должна будет принять на себя новая Азиатская Держава. Наша миссия состоит не только в том, чтобы вернуться к нашим древним идеалам, но и в том, чтобы оживить сонную жизнь прежнего азиатского единства. Удручающие проблемы западного общества заставляют нас искать высшее руководство в индийской религии и китайской этике. Курс самой Европы, в последних витках развития немецкой философии и русской духовности явственно обращенный к Востоку, помогает нам восстановить тончайшие и благороднейшие взгляды на человеческую жизнь, которые подвели народы Индии и Китая ближе к звездам, в ночи их материнского забвения.

Двойственная природа реставрации Мэйдзи проявляется и в искусстве, которое, также как и политическое сознание, борется за то, чтобы достичь высот. Дух исторических исследований и разыскания древних сочинений возвращает искусство назад, к школам, предшествующим эпохе Токугава, переступая народные демократические представления Укиё-э и обращаясь сразу к методам школы Тоса эпохи Камакура. В моду входит историческая живопись, обогащенная материалами археологических изысканий. Тамэясу<sup>228</sup> и Тоцугэн<sup>229</sup> были пионерами возрождения духа Камакура, с которым они познакомились благодаря натуралистической школе Киото, явленной в работах Ёсай<sup>230</sup>, и на который повлияла даже народная кисть Хокусай. Подобные события происходили в это время также в литературе и драме.

Утрата неприкосновенности буддийских монастырей и небрежное обращение с сокровищами даймё, возникшие из-за апатии по отношению к искусству, считавшемуся роскошью,



казались фатальными для высшего патриотического чувства; однако они открыли художественному сознанию ранее неизвестную сторону древнего искусства, также как во времена Ренессанса итальянцами были открыты греко-римские шедевры. Поэтому движение эпохи Мэйдзи, восстанавливавшее старую культуру, началось как сохранение и копирование древних мастеров, а возглавила его Ассоциация Искусства — Бидзюцу Кёкай<sup>231</sup>. Эта организация, состоявшая из аристократии и знатоков искусства, проводила ежегодные выставки старых шедевров, а также конкурсные салоны в духе консерватизма, который естественным образом постепенно скатывался к формализму и бессмысленным повторениям. Нужно отметить также и другую сторону развития искусства: изучение западного реализма, постепенно обретавшее почву под ногами с конца эпохи Токугава (особенно заметны старания Сиба Кокан<sup>232</sup> и Аодо<sup>233</sup>), теперь приобрело возможности для неограниченного роста. То рвение и глубочайшее восхищение западным знанием, из-за которого смешивали красоту с наукой, а культуру с ремеслом, без малейшего сомнения приветствовало ничтожнейшую литографию как воплощение великих идеалов искусства.

Европейское искусство, пришедшее к нам, находилось на самом дне своего развития: это случилось прежде, чем эстетизм конца века освободил его от заблуждений, и прежде, чем Делакруа приподнял завесу окостеневшей академической светотени, прежде, чем Милле и барбизонцы внесли в него свой свет и краски, прежде, чем Рёскин дал свое объяснение чистоте прерафаэлитского благородства. Поэтому японские попытки копировать западную манеру, начатые в Правительственной школе искусств<sup>234</sup>, где преподавателями стали итальянские учителя, были жалкими в темноте незнания, а позднее укрепилась та твердая корка манерности, которая и сейчас препятствует прогрессу этого стиля живописи. Но деятельный индивидуализм Мэйдзи, отличавшийся состязательностью в иных сферах мысли, и здесь не мог удовлетвориться тем, чтобы двигаться в жестко установленных формах, которые определили для искусства ортодоксальный консерватизм или радикальная европеизация. Когда первое десятилетие эпохи было позади, и ущерб, нанесенный гражданской войной, был так или иначе восполнен, группа увлеченных деятелей стала искать третью

возможность для развития искусства, пытаюсь реконструировать национальное искусство на новой основе, при помощи высшей реализации особенностей древнего японского искусства, и любовного изучения наиболее приятных находок западного творчества, а ключом для этого должна была быть «Жизнь, истинная в Себе». Это начинание привело к учреждению Правительственной школы искусств<sup>235</sup> в Уэно, в Токио, а после ее распада в 1897 г. — к открытию Ниппон Бидзюцуин<sup>236</sup> в Янака, пригороде. Там стали проводиться выставки, раз в два года, и они, как мы надеемся, станут живой струей в области современного искусства.

Согласно идеям этого движения, свобода — величайшая привилегия художника, но она всегда понимается как эволюционное саморазвитие. Искусство — не идеально и не реально. Копирование — природы ли, старых мастеров, или даже самого себя — самоубийственно для реализации индивидуальности, которая всегда призвана играть оригинальную роль, будь то трагедия, комедия, или же великая драма жизни, человека, природы.

Нужно заметить также, что для этого движения старое искусство Азии более актуально, чем любая современная школа, поскольку сущность художественного импульса — идеализм, а не имитация. Поток идей — реальность, а факты — всего лишь случайность. Мы требуем от художника, чтобы он воплощал не вещь такую как она есть, а ту бесконечность, которую она предлагает. Чувство линии и светотень — как красота, а цвет — как эмоциональное выражение, заключают в себе силу искусства. Достаточным ответом на любую критику со стороны натуралистов можно считать поиск красоты и демонстрацию идеала.

Фрагменты природы, взятые в декоративных аспектах: облака, черные от дремлющей в них грозы, величественная тишина сосновых лесов, неземная красота лотоса над темнеющей водой, дыхание цветов сливы, подобных звездам; а также пятна крови героев на девичьих одеждах, слезы, которые герой мог бы пролить в старости, смешение ужаса и пафоса войны или затухающий свет былого великолепия — вот каковы настроения и символы, до которых снисходит художественное сознание перед тем, как дотронуться до той маски, под которой скрывается универсальное, и сорвать ее.

Искусство выступает как временный покой религии, та точка, где любовь неосознанно останавливается на своем паломническом пути в поисках Бесконечного, чтобы обозреть достигнутое в прошлом и смутно видимое будущее — и это только мечтательный намек, а не конкретное видение. Однако это намек на дух, а никак не на что-то менее благородное.

Техника, стало быть, только оружие в художественной войне; научное знание анатомии и перспективы — интендантство, которое поддерживает армию. Все это японское искусство может безопасно заимствовать у Запада, не отклоняясь от своей собственной природы. А идеалы — это способы действия, движущие художественное сознание, план кампании, по которому сущность нашей страны ведет войну. В идеалах и позади них всегда находится главнокомандующий, непреклонный и самостоятельный, которому стоит лишь поднять бровь для того, чтобы решить вопрос о перемирии или разрушении.

И круг сюжетов, и методы их выражения становятся многообразнее в новой концепции свободы искусства. Покойный Кано Хогай<sup>237</sup>, Хасимото Гахо<sup>238</sup> — величайший из ныне живущих мастеров, и бесчисленные гении, которые следовали их путем, известны не только разносторонностью своей техники, но и расширенным пониманием самого предмета искусства. Два упомянутых художника в конце эпохи сёгуната были известными профессорами главного отделения академии Кано; они возродили древние и чистые традиции мастеров эпох Асикага и Сун, а также изучали школу Тоса и колористику традиции Корин, не теряя изысканного натурализма киотосской школы.

В творчестве этих художников чувствуется древний дух народных мифов и исторических хроник, как бывало в любую грандиозную эру возрождения искусства со времен Эсхила до Вагнера и поэтов северной Европы, и их картины придают этим великим темам яркий огонь и новую значимость.

Последний шедевр Кано Хогай представляет собой Каннон, Всеобщую Мать, в аспекте ее человеческого материнства. Она парит в воздухе, тройной ореол теряется в небесах, полных золотой чистоты; она держит в руках прозрачный сосуд, из которого капает вода создания. Падающая капля становится младенцем, и, завернутый в свои покровы как в облака, он поднимает на Каннон свои невинные глаза, перед тем как напра-

виться вниз, к суровым снежным вершинам, встающим вдали из темно-синего тумана. В этой картине сила цвета, характерная для эпохи Фудзивара, соединяется с изяществом школы Маруяма, позволяя показать природу загадочной и благоговейной, равно как страстной и реалистичной.

Картина Гахо, изображающая Тёкаро<sup>239</sup>, совмещает мощный стиль Сэсю с размашистой массивностью Сотацу. Для этой картины он находит — и заново интерпретирует — утраченную даосскую идею о волшебнике, с задумчивой улыбкой наблюдающем за своим мулом, которого он только что вытащил из тыквы-горянки, и все это иллюстрирует игривое отношение к фатализму.

«Погребальный костер Будды» Кандзан<sup>240</sup> напоминает нам грандиозную композицию эпохи Хэйан, обогащенную четкими контурами начала эпохи Сун и смоделированную, подобно произведениям итальянских художников. На ней мы видим архатов и бодхисаттв, собравшихся вокруг погребального костра и наблюдающих с мистическим благоговейным трепетом за божественным пламенем, которое прорывается сквозь гроб, и которое однажды заполнит мир своим светом высшего отречения.

Тайкан<sup>241</sup> приносит в живопись свое буйное воображение и безумные концепции, как это хорошо видно на его картине «Цюй Юань, бродящий по пустым холмам». Куцугэн идет среди нарциссов, этих цветов безмолвной чистоты, колыхающихся на ветру, чувствуя яростную бурю, собирающуюся в его душе.

Эпических героев Камакура изображают сегодня с большим пониманием человеческой природы. Мифология рассматривается в ее солнечной значимости, а древние баллады — как китайские, так и японские — открывают нам до сих пор неизученное поле.

Скульптура и другие искусства следуют этим же путем. Великолепная глазурь Кодзан<sup>242</sup> не только возрождает утерянные секреты древней китайской керамики, но и создает новые мечты, подобные тем, что видны в красках Корин.

Лаковое мастерство освобождено от изящной тонкости конца эпохи Токугава и пользуется широким спектром красок и материалов, а родственные ему искусства, вроде вышивания и создания гобеленов, перегородчатой эмали и работ по металлу, дышат новой жизнью. Искусство, несмотря на изменившиеся

формы покровительства и ужасный скрежет машинной промышленности, борется, чтобы достичь высшей формы существования, которая выразит нынешнюю активность наших национальных надежд. Но еще не пришло время для всестороннего подведения итогов. Каждый день открывает свежие возможности и надежды, которые стремятся занять свое место в схеме пробуждающейся вновь национализации. Китай и Индия, не говоря уже о художественной деятельности на Западе, тоже борются за новые способы выражения, представляя свои великие перспективы идеалов, и они еще будут изучены исследователями.

### П р и м е ч а н и я

*Санъё.* Автор «Ниппон Гайси» и «Ниппон Сэйки», известный также своими стихами на исторические и патриотические сюжеты. Жил в начале XIX в. и провел много лет, бродя по стране в поисках материалов для своих исторических сочинений, которые было сложно достать из-за стараний сёгунов Токугава подавить национальное сознание.

*Идея Адвайты.* Слово «Адвайта» означает состояние недualности. Так называется великое индийское учение, согласно которому все, что существует, хотя и кажется множеством, на самом деле представляет собой одно целое. Поэтому вся правда может быть обнаружена в любом единственном различении, а каждая деталь влечет за собой всю вселенную. Таким образом, все становится в равной степени драгоценным.

### Глава 15

#### **Перспектива**

Азии не должна стыдиться своей простой жизни из-за резкого контраста с Европой, где сейчас используются пар и электричество. Старый мир торговли, ремесленников и разносчиков, деревенских рынков и праздников в честь святых, когда маленькие лодочки снуют вверх и вниз по широким рекам, груженные продукцией нашей страны, мир, в котором при каждом замке есть двор, где странствующий торговец может показать свои диковинки и украшения прекрасным женщинам, сидящим за ширмами, чтобы они посмотрели и купили что-нибудь, — этот мир еще не совсем погиб. Его формы могут меняться, но только в случае полного своего крушения Азия по-

зволит умереть его духу. Ведь именно на этом духе основывается все ремесленное и декоративное искусство, являющееся древним наследием, и Азия потеряет с ним не только красоту вещей, но и радость труженика, индивидуальность его видения и всю многовековую человечность его работы. Одеть человека в ткань, сотканную им самим — то же самое, что поселить его в его собственном доме и создать для духа его собственную область.

Верно, что Азия не знает безумной радости съедающих время поездов, но в ней продолжает существовать гораздо более глубокая культура путешествий пилигримов и странствующих монахов. Настоящий путешественник — это индийский аскет, вымаливающий у деревенских хозяек свое пропитание, присаживающийся вечером под деревом поболтать и покурить с местным крестьянином. Для него сельская местность состоит не только из ее ландшафтных характеристик. Это связь привычек и ассоциаций, людей и традиций, наполненная нежностью и дружбой тех, кто ее разделил со странником, пусть даже и на мгновение, и отражение радостей и печалей его собственной судьбы. Японский крестьянин-путешественник также не покидает места своих странствий без того, чтобы сочинить о нем хокку, или короткий сонет. Эта форма искусства доступна даже самому простому человеку.

Посредством такого опыта сохраняется восточная концепция индивидуальности, как зрелого и живого знания, гармоничного мышления и стойкого, но мягкого мужества. При помощи таких способов взаимобмена поддерживаются восточные представления о человеческом общении — не печатными каталогами, а истинным средством культуры.

Цепочку противопоставлений можно продолжать до бесконечности. Но слава Азии заключается в чем-то более определенном и явном. Она в трепете мира, который отзывается в каждом сердце; в гармонии, объединяющей императора и крестьянина; в тончайшем ощущении единства, управляющего состраданием и любезностью, плоды которого мы видели, когда японский император Такакура<sup>243</sup> снимал свои спальные одеяния зимней ночью, потому что из-за мороза гаснут очаги бедняков; или когда Тай-цзун из династии Тан, отказывался от еды, потому что его народ голодал. Она в мечте о самоотречении, примером которого служат бодхисатвы, отказывающиеся

от Нирваны, пока последняя частица пыли этого мира не обретет блаженства. Она в том почитании Свободы, которое окружает бедность ореолом величия, налагает требование суровой простоты на одеяния индийских принцев, и устанавливает в Китае такой обычай, что император, занимающий китайский трон, единственным из великих светских правителей в мире никогда не носит меч.

Все это является скрытой энергией мысли, науки, поэзии и искусства Азии. Если азиатские народы оторвать от их традиций, то Индия, лишившись религиозной жизни, которая составляет основу ее национальности, станет почитательницей всего вульгарного, ложного и нового; Китай, обратившись к проблемам цивилизации материальной, а не моральной, узрит смертельную агонию своей древней гордости и этики, которые еще в древности сделали слово китайского торговца равным законному договору на Западе, а китайских крестьян — символами зажиточности; и Япония, земля отцов народа Ама, будет полностью разрушена из-за замутнения чистоты божественного зеркала и попрания ее души, подобной мечу из-за перехода от стали к свинцу. Сегодня задачей Азии становится сохранение и восстановление азиатских способов действия. Но для того, чтобы это выполнить, она должна сначала сама распознать и развить эти способы. Тени прошлого — это ожидание будущего. Дерево не может набрать больше той силы, что была в семени. Жизнь заключается в возвращении к себе. Как много учений повторяют эту истину! «Познай себя», — вот самая главная загадка, изреченная Дельфийским Оракулом. «Все в тебе самом», — звучит тихий голос Конфуция. Следующая, еще более изумительная, индийская история, доносит до слушателей эту же идею. Буддисты рассказывают, что однажды Учитель собрал вокруг себя учеников, и внезапно перед ними ярко засияло нечто — это была ужасная фигура, фигура Шивы, Великого Бога, и все, кроме Ваджрапани, совершенно обученного, лишились зрения. Тогда Ваджрапани, в то время как все его спутники были слепы, повернулся к Учителю и спросил: «Скажи мне, почему я нигде не видел этого блистательного облика, хотя и искал среди всех звезд и богов, равных по числу пескам Ганга. Кто это?» Будда ответил: «Он — это ты сам!» — и Ваджрапани, как говорят, тотчас же достиг просветления.

Японии уже удалось в небольшой степени добиться подобного самопознания; это изменило ее и позволило пережить бурю, поразившую большую часть восточного мира. Сейчас требуется обновление самосознания, которое вновь организует Азию, вернет ей древнюю стойкость и силу. Нынешние времена таковы, что сбивают с толку из-за множества возможностей, открытых народам. Даже Япония не может, в запутанном клубке обстоятельств эпохи Мэйдзи, найти ту единственную нить, которая даст ей ключ к собственному будущему. Прошлое Японии было ясным и стабильным — как мала, как четки, как кристаллы. С далеких дней эпохи Асука, когда ее национальной судьбой стало получение и накопление индийских идеалов и китайской этики, благодаря гению Ямато; в последующих, подготовительных, фазах эпох Нара и Хэйан; в открытии неисчерпаемых сил глубокой религиозности эпохи Фудзивара; в ответной реакции героической эпохи Камакура; в кульминации японской истории — суровом энтузиазме и благородной сдержанности рыцарства эпохи Асикага, мужественно и страстно стремившемся к смерти, — во все эти периоды эволюция нации одновременно ясна и запутанна, как это бывает у отдельной личности. Даже времена Тоётоми и Токугава легко объяснимы: следуя восточному образу действия, мы завершили ритм активной деятельности временным затишьем, необходимым для демократизации великих идеалов. Простой народ, низшие классы, несмотря на их кажущуюся недвижимость и тривиальность, создали свою собственную самурайскую преданность, поэтическую грусть, божественное самопожертвование святых, и, таким образом, включились в национальное наследие.

Но сейчас нас стесняют огромные пласты западной мысли. Можно сказать, что зеркало Ямато замутнено тучами. В результате Революции Япония обращается к прошлому, чтобы обрести там новые жизненные силы, которые ей нужны. Как во всех истинных реставрациях, это реакция с отличием. Теперь то посвящение искусства природе, которое появилось в эпоху Асикага, стало его посвящением народу и самому человеку. Мы интуитивно догадываемся, что секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, мы решительно пробираемся туда, чтобы найти этот ключ. Но если это предположение истинно, если в нашем прошлом спрятан хотя бы один



источник обновления, то мы должны признать, что в настоящий момент требуется могучее усилие для его открытия, потому что современная вульгарность иссушает глотку жизни и искусства.

Мы ждем сверкающий меч молнии, которая расколется тьму. Ужасающая тишина должна быть нарушена, и капли дождя новой энергии должны освежить землю, перед тем как на ней смогут прорости цветы. Это придет из самой Азии, по древним дорогам ее народов, где будет слышен великий голос.

Победа изнутри, или же величественная смерть извне.

### Комментарии\*

<sup>1</sup> Махмуд Газневи (971–1030) — основатель государства Газневидов (998 г.), существовавшего в 977–1186 гг. на месте современных Туркменистана, Афганистана и части территории Ирана

<sup>2</sup> Ашока (годы правления 264–228 до н. э.) — правитель Магадхи из династии Маурьев; известен своим покровительством буддизму.

<sup>3</sup> Ступа Бхархут — буддийское монументальное сооружение в центральной части Индии, предпол. построенное во время правления Ашоки в III в. до н. э.; украшена многочисленными рельефами, изображения на которых повествуют о прежних рождениях Будды. В наст. вр. хранится в музее Калькутты.

<sup>4</sup> Бодхгая — место на северо-востоке Индии, расположенный там, где, согласно буддийской традиции, будда Шакьямуни достиг просветления; знаменито своим храмовым комплексом, в особенности, храмом Махабодхи (III в. до н.э.), который, по преданию, основал Ашока.

<sup>5</sup> Викрамадитья — популярный герой индийских сказаний; наиболее часто под этим именем (букв. значение эпитета *санскр.*: «Солнце доблести») подразумевается Чандрагупта II (годы правления ок. 376–415).

<sup>6</sup> Калидаса (кон. IV — нач. V в.) — индийский поэт и драматург классической эпохи санскритской литературы. Рус. пер. см.: Калидаса. Потомки Рагху: Поэма (Песнь 1) / Пер. с санскр. И. Д. Серебрякова. Л., 1940; Калидаса. Избранное. М., 1956; Калидаса. Шакунтала, или Перстень-примета: Фрагменты. В кн.: Классическая драма Востока. М., 1976. Калидаса. Рождение Кумары. В кн.: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977.

<sup>7</sup> Адвайта (Адвайта-веданта) — индийская философская система, одна из школ индуизма, утверждающая недualность мира.

<sup>8</sup> Алмазная сеть Индры — метафора, употребляемая в буддийских сочинениях для объяснения взаимосвязанности всех явлений: протянутая над миром огромная сеть, в каждом узле которой находится ограненный алмаз, в каждом из которых можно видеть отражение всех других алмазов. Индра — божество индуистского пантеона.

---

\* Комментарии О. И. Лебедевой.

<sup>9</sup> Тай-цзун (годы правления 626–649) — Ли Шиминь, император династии Тан (618–907).

<sup>10</sup> Хубилай-хан (1215–1294) — монгольский хан, внук Чингисхана, основатель династии Юань (1280–1368) в Китае. Два его похода против Японии (в 1274 и 1284 гг.) окончились неудачей.

<sup>11</sup> Святылище Касуга — синтоистское святилище в г. Нара; основано в 709 г. для защиты новой столицы, строительство которой было начато в следующем году.

<sup>12</sup> Святылища Камо — два связанных между собой синтоистских святилищ в г. Киото: Камо Вакэйкадзути дзиндзя и Камо Миоя дзиндзя. Согласно храмовым записям, оба святилища были построены на их нынешнем месте в 678 г., а их история прослеживается, по легенде, со времен правления легендарного первоимператора Дзимму (трад. 660–585 до н. э.).

<sup>13</sup> Святылище Тэннодзи (Ситэннодзи) — буддийский храм, расположенный в г. Осака. Считается, что храм был основан в 593 г. принцем Сётоку-тайси (574–622) и посвящен Четырем Небесным Царям (*ситэнно*).

<sup>14</sup> Святылище Исэ — одно из главных синтоистских святилищ, находится в г. Исэ. Состоит из внутреннего святилища (*найку*) и внешнего святилища (*гэку*). По преданию, внутреннее святилище восходит к III в.; посвящено Аматаэрасу Омиками; внешнее святилище считается основанным в V в., посвящено Тоёкэ-но Оками, божеству пищи, одежды и домашнего очага.

<sup>15</sup> Святылище Идзумо — одно из главных синтоистских святилищ, время основания неизвестно, согласно летописям «Кодзики» (712) и «Нихон сёки» (720), восходит к эпохе Богов. Посвящено божеству Окунинуси-но Микото.

<sup>16</sup> Святылище Касуга — синтоистское святилище в г. Нара, основано в 768 г.

<sup>17</sup> Императрица Дзинго (Дзингу) (трад. 201–269) — мифическая императрица Древней Японии. По легенде, совершила военный поход на Корейский полуостров.

<sup>18</sup> Ян-ди (604–618) — Ян Гуан, китайский император из династии Суй (581–618).

<sup>19</sup> Фу-си и Шэнь-нун — персонажи древнекитайских мифологических повествований, «древние правители» (*сянь ван*).

<sup>20</sup> Тай-гун — в древнекитайских мифологических повествованиях мудрый советник.

<sup>21</sup> Чжоу-гун — младший брат основателя династии Чжоу У-вана (пришел к власти прибл. 1027 до н. э.); был регентом при малолетнем Чэн Ване.

<sup>22</sup> Чэн-ван — второй правитель династии Чжоу; описывается в хрониках как справедливый государь, поддерживавший порядок, правильный ритуал, мир и спокойствие.

<sup>23</sup> Ся Цзе — последний император из династии Ся (якобы 2205–1766 до н. э.). Династия Ся, скорее всего, является вымышленной.

<sup>24</sup> Ди-синь (традиц. даты правл. 1154–1122 до н. э.) — последний император из династии Шан-Инь (прибл. до 1027 до н. э.).

<sup>25</sup> Ван Ман (9–23 г.) — основатель династии Синь («Новой династии») и единственный ее представитель. После его гибели была восстановлена династия Хань.

<sup>26</sup> Сыма Сянжу (179–117 до н.э.) — китайский литератор, создатель стиля *фу*, или рифмованной прозы.

<sup>27</sup> Сун Чжи-вэнь (?–712) — китайский поэт эпохи Тан.

<sup>28</sup> Вани — полупоупендарный корейский ученый, который прибыл в Японию из государства Пэкче (на Корейском полуострове) во времена правления императора Одзин (также легендарной личности, трад. 280–270), и познакомила японцев с конфуцианским учением и китайской письменностью; о нем есть упоминания в японских хрониках «Кодзики» (свиток II; рус. пер. см.: Кодзики. Записи о деяниях древности: Свитки 2й и 3й / Пер., предисл. и коммент. Л. М. Ермаковой, А. Н. Мещерякова. СПб., 1994. С. 93) и «Нихон сёки» (свиток X; в рус. пер. см.: Нихон сёки. Анналы Японии / Пер. Л. М. Ермаковой, А. Н. Мещерякова. СПб., 1997. Т. I. Свитки I–XVI. С. 292).

<sup>29</sup> Торибусси (VII в.) — Карацукури-но Тори; японский скульптур эпохи Асука (592–710). Считается, что он принимал участие в оформлении храмов Асука-дэра (строительство закончено в 596 г.) и Хорю-дзи (строительство закончено в 607 г.).

<sup>30</sup> Вэнь-ван — одна из центральных фигур эпоса эпохи Чжоу, соратник основателя династии У-вана. У Окакура здесь ошибка.

<sup>31</sup> Цюй Юань (ок. 340–278 до н. э.) традиционно признается первым китайским поэтом, чье существование подтверждено историческими источниками. Рус. пер. см.: Стихи, М., 1954; Стихи, М., 1956; Чуские строфы, в кн.: Антология китайской поэзии, т. I, М., 1957.

<sup>32</sup> Чжуан Чжоу (ок. 369–286 до н. э.) — один из крупнейших китайских философов, второй после Лао-цзы основоположник даосизма, считается автором трактата «Чжуан-цзы». Рус. пер. см.: *Малявин В. В. Чжуан-цзы*. М., 1985.

<sup>33</sup> Менций (ок. 372–289 до н. э.) — Мэн-цзы, китайский мыслитель, автор одноименного классического трактата «Мэн-цзы». Рус. пер. см.: *Мэн-цзы* / Под ред. Л. Н. Меньшикова. СПб., 1999.

<sup>34</sup> Хань Фэй (ок. 280–233 до н. э.) — один из основоположников легистской школы (*фауцзя*) в Древнем Китае, автор большинства глав трактата «Хань Фэй-цзы», в котором особое внимание уделялось проблемам управления административным аппаратом.

<sup>35</sup> Собеседники — движение *цзиньтан* («чистого диалога») возникло в даосской среде в III–V вв. Наиболее известными его представителями являются полумифологические «семь мудрецов из бамбуковой рощи».

<sup>36</sup> Хэ Янь (190–249) — один из основоположников «учения о сокровенном» (*сюань сюэ*), сформировавшегося в III–V вв. и под влиянием буддизма.

<sup>37</sup> Ван Би (226–249) — крупнейший представитель «учения о сокровенном».

<sup>38</sup> Тао Юань-мин (365–427) — китайский поэт, считается одним из величайших мастеров древности. Рус. пер. см.: Лирика / Предисл. и пер. Л. З. Эйдлина. М., 1964; Осенняя хризантема: стихотворения Тао Юань-мина (IV–V вв.) / Пер. Л. З. Эйдлина. СПб., 2000.

<sup>39</sup> Гу Кайчжи (ок. 355–406) — первый вошедший в историю Китая живописец, традиционно считается основателем китайской живописи; является исторической фигурой, однако его биография обросла огромным количеством легенд.

<sup>40</sup> Се Хэ (V в.) — китайский художник и теоретик искусства; сформулировал философские принципы эстетики в своем трактате «Записки о классификации старой живописи» (ок. 500).

<sup>41</sup> Хорюдзи — буддийский храм в пригороде г. Нара, строительство закончено в 607 г.

<sup>42</sup> Лу Сюэцин (406–477) — представитель и реформатор религиозно-го даосизма; в 471 г. опубликовал первый даосский канон, который состоял из семи разделов.

<sup>43</sup> Коу Цяньчжи (365–448) — реформатор ритуалов даосизма.

<sup>44</sup> Хуэй Юань (334–416) — один из первых проповедников буддизма в Китае.

<sup>45</sup> Ашвагхоша (I–II вв.) — буддийский поэт, драматург, философ и проповедник. Рус. пер. см.: Драмы. Калидаса. В кн.: Жизнь Будды. Ашвагхоша. Драмы. Калидаса / Пер. К. Бальмонта; введение, вступ. статья, очерки, науч. ред. Г. Бонгард-Левина. М., 1990.

<sup>46</sup> Нагарджуна (II–III вв.) — ключевая фигура философии махаянского буддизма, основатель школы мадхьямика.

<sup>47</sup> Бань Чао (32–102) — древнекитайский гос. деятель и полководец эпохи Хань.

<sup>48</sup> Лин-ди (годы правления 168–189) — император из династии Восточная Хань. У Окакура хронологическая ошибка.

<sup>49</sup> Дерево Бодхи — по легенде, медитируя под этим деревом, принц Гаутама (основатель буддизма; предпол. 563–483 до н. э.) достиг просветления — бодхи, и стал Буддой.

<sup>50</sup> Согласно версии «биографии» Лао-цзы, изложенной в «Исторических записках» Сыма Цяня (ок. 145–86 до н. э.), в конце жизни он отбыл в неизвестном направлении через пограничную заставу Хангу, начальнику которой он оставил запись своего учения — «Дао дэ цзин».

<sup>51</sup> Риши — в индийской мифологии семь мифических мудрецов, которым боги открыли ведийские гимны.

<sup>52</sup> Санньясин — в индуизме человек, находящийся на этапе санньясы (санскр. — отречение), который характеризуется отказом от материальной жизни и сосредоточением на духовном.

<sup>53</sup> Махинда (III в. до н. э.) — младший сын Ашоки, который, как гласит буддийская традиция, стал монахом.

<sup>54</sup> Сюань-цзан (602–664) — китайский путешественник, буддийский монах; в 629–645 совершил путешествие в Среднюю и Центральную Азию и Индию.

<sup>55</sup> Канишка (предпол. годы правления 100–144) — правитель Кушанского царства (государство на территории современной Средней Азии, Пакистана, Афганистана, Северной Индии, I–III вв.).

<sup>56</sup> Чандрагупта (годы правления в 322–298 до н. э.) — основатель империи Маурьев (317–180 до н. э.).

<sup>57</sup> Васумитра (II в.) — известный буддийский проповедник и философ, живший во время правления Канишки.

<sup>58</sup> Арьядэва (III в.) — выдающийся индийский мыслитель, буддийский монах, ученик Нагарджуны; сведения о нем противоречивы и содержат много легендарных элементов.

<sup>59</sup> Железная колонна Ашоки — колонна, входящая в состав архитектурного ансамбля Кутб-Минара; уцелела от храмового комплекса эпохи Чандрагупты II, снесенного в XIII в.

<sup>60</sup> Бактрийское царство (ок. 255–130 до н. э.) — Греко-Бактрийское царство в среднем и верхнем течении Амударьи.

<sup>61</sup> Асанга и Васубандху (IV в.) — братья, обратились в буддизм махаяны; Васубандху внес большой вклад в развитие доктрины махаяны и школы Йогачара.

<sup>62</sup> Варахамихира (505–587) — индийский астроном и астролог.

<sup>63</sup> Шанкарачарья (788–820) — индийский мыслитель, религиозный реформатор и полемист, мистик и поэт; создал последовательную мистическую систему — Адвайта-Веданту.

<sup>64</sup> Цай-инь — легендарный ученый, который, по некоторым версиям появления буддизма в Китае, отправился по поручению императора Мин-ди (годы правления 58–76) разузнать об этом учении.

<sup>65</sup> Мин-ди (прав. 58–76) — китайский император династии Хань.

<sup>66</sup> Кашьяпа Матанга (Шэ Мотэн), Дхармаратна (Чжу Фалань) — буддийские монахи, которые, как считается, принесли в Китай буддизм в I в. н. э.

<sup>67</sup> Храм Белой Лошади (Баймасы) — один из древнейших буддийских монастырей в Китае, расположен в 12ти км к востоку от г. Лоян. По традиц. представлениям, был основан в 64 г., когда в Китай прибыли первые буддийские проповедники Кашьянаматанга и Дхармаратна, однако в совр. науке это считается преданием.

<sup>68</sup> Ань Шигао (II — нач. III вв.) — буддийский наставник, один из основоположников практики перевода буддийских текстов на китайский язык.

<sup>69</sup> Кохинхина — название Южного Вьетнама в европейской литературе в период, когда территория была французской колонией.

<sup>70</sup> Фо Ту-чэн (235–348) — буддийский монах; прибыл в Лоян в 310 г. из Центральной Азии, стал приближенным при дворе.

<sup>71</sup> Дао Ань (ок. 312–385) — буддийский монах, ученик Фо Ту-чэна; старейший из китайских путешественников по Восточному Туркестану, оставил записи о свои странствиях. Занимался переводами буддийских текстов.

<sup>72</sup> Кумараджива (кит. Цзюмолоши) (ок. 344–413) — комментатор и переводчик буддийских книг на китайский язык.

<sup>73</sup> Рёкэн — неизвестно; японский перевод «Идеалов...» не приводит иероглифического написания имени (*Оакура Т. Тоё-но рисо. Токио, 2008*).

<sup>74</sup> Тай Ань-дао (IV в.) — китайский художник, каллиграф и музыкант.

<sup>75</sup> Фасянь (ок. 337–422) — буддистский монах и путешественник, объехавший большую часть материковой Азии и установивший постоянную связь между Китаем и Индией.

<sup>76</sup> Люй Гуан (годы правления 386–399) — основатель династии Поздняя Лян (386–403).

<sup>77</sup> Вдовствующая императрица Ху (?–528) — регентша при императорах династии Северная Вэй (386–534) Юань Сюй (годы правления 516–528) и Юань Чжао (528).

<sup>78</sup> Бо Цзюйи (772–846) — китайский поэт династии Тан. Рус. пер. см.: Бо Цзюй-и. Четверостишья / Пер. с кит. Л. З. Эйлина. М., 1949; Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйлина. М., 1975. С. 177–292.

<sup>79</sup> Таканоути Сукунэ — Таканоути-но Сукунэ; легендарная фигура; служил нескольким ранним японским императорам, большинство которых сами являются легендарными. Согласно историческим хроникам «Кодзики» (712 г.) и «Нихон сёки» (720 г.), был правнуком легендарной императрицы Когэн, и служил легендарным императорам Кэйко (трад. 71–130), Сэйму (трад. 131–190) и Тюай (трад. 192–200), также как и императорам Одзин и Нинтоку (трад. 313–399). Сообщается, что он советовал императорам посылать войска на северо-восток Хонсю, чтобы покорить тамошних варваров, а также играл активную роль в походе полулегендарной императрицы Дзингу в Корею.

<sup>80</sup> Император Сюсун (на троне 587–592) был убит в 592 г. в результате заговора, организованного Сога-но Умако (?–626).

<sup>81</sup> Император Киммэй — согласно хронике «Нихон сёки» на троне в 539–571 г.

<sup>82</sup> Сонмён (523–554) — правитель государства Пэкче (IV–VII вв.).

<sup>83</sup> Пэкче — одно из трёх корейских государств (наряду с Когурё и Силла), возникших в начале н. э. Формирование государства Пэкче, вероятно, завершилось во второй половине IV в.; в конце VII в. земли Пэкче вошли в состав объединённого государства Силла.

<sup>84</sup> Оакура пересказывает предание о принятии буддизма в Японии так, как оно записано в древней исторической хронике «Нихон сёки», в свитке XIX. Рус. пер. см.: Нихон сёки... Т. II. С. 53–54.

<sup>85</sup> Сиба Татто (VI в.) — один из первых проповедников буддизма в Японии, дед скульптора Торибусси; согласно исторической хронике XII в. «Фуссо рякки», прибыл в Японию из Китая в 522 г. и вскоре устроил место для поклонения буддийским святыням недалеко от Асукы. В наст. время считается, что более вероятная дата его прибытия — 582 г. В хронике «Нихон сёки» сообщается, что в 584 г. Сога-но Умако попросил Сиба Татто отыскать в Японии людей, уже исповедующих буддизм (свиток XX; рус. пер. см.: Нихон сёки... Т. II).

<sup>86</sup> Судя по всему, речь идет об эпизоде, упомянутом в XIX свитке хроники «Нихон сёки» (Нихон сёки... Т. II. С. 57).

<sup>87</sup> Тисо (VI в.) — переселенец из Китая; прибыл в Японию в 562 г., как считается, первым привез медицинские трактаты.

<sup>88</sup> Сётоку-тайси (574–621) — Умаядо-но Мико; государственный деятель древней Японии; в 593 г. был назначен регентом при императрице Суйко (на троне 593–628) в результате борьбы между кланами Сога и Мононобэ. Составил конституцию, состоящую из 17 статей; в 594 г. издал указ, предписывающий исповедовать буддизм.

<sup>89</sup> Императрица Суйко (554–628) — третья дочь императора Кимэй. Взошла на трон после того, как в результате заговора был убит император Сюсун (на троне 587–592), на троне с 593 по 628 гг. Регентом при ней в 593–621 гг. был принц Сётоку.

<sup>90</sup> Асука-дэра — первый большой храмовый комплекс в Японии, построенный ок. 588 г. История строительства храма зафиксирована в хрониках «Нихон сёки» и «Сёку Нихонги» (797), а также в храмовых хрониках.

<sup>91</sup> Ямагути (VII в.) — Ямагути-но Атаи Огути; буддийский скульптор; согласно хронике «Нихон сёки», в 650 г. создал тысячу изображений будды по велению императора Котоку (на троне 645–654). Ему приписывают создание всех четырех статуй *ситэнно* храма Хорюдзи. Имя Огути упомянуто Окакура, вероятно, по ошибке, это часть имени Ямагути-но Атаи Огути. Остальные два имени неизвестны.

<sup>92</sup> Эпоха Нара здесь в периодизации Окакура отсутствуют, хотя соответствующий раздел в тексте есть.

<sup>93</sup> Ли Бо (701–762) — китайский поэт эпохи Тан. Рус. пер. см.: Ли Бо. Избранная лирика / Пер. с кит. А. И. Гитовича. М., 1957.

<sup>94</sup> Хитомаро (ок. 685–705) — Какиномото-но Хитомаро; поэт, чьи стихотворения вошли в самую раннюю японскую поэтическую антологию «Манъёсю» (VIII в.). Был придворным низкого ранга при дворе императора Тэмму (на троне 672–686), императрицы Дзито (на троне 686–697) и императора Момму (на троне 697–707). Традиционно ему приписывают 18 *нагаута* из первых трех свитков «Манъёсю», и более 60 *танка* из первых четырех свитков. Рус. пер. см.: Манъёсю / Пер. А. Е. Глускиной. В 3 т. М., 2001.

<sup>95</sup> Гао-цзу (566–635) — Ли Юань, китайский император (годы правления 618–626), основатель династии Тан.

<sup>96</sup> Император Тэнти (на троне 668–672) — до восшествия на престол известен как принц Нака-но Оэ; вместе с Фудзивара-но Катамари организовал заговор с целью свержения власти рода Сога; заговор удался, Нака-но Оэ стал регентом при императоре Котоку (на троне 645–654), и в 645 г. начал реорганизовывать управление страной по китайской модели (т. н. реформы Тайка). После смерти Котоку на трон взошла мать Нака-но Оэ, императрица Саймэй (на троне 655–661), при которой он остался регентом. Взошел на трон в 668 г. как император Тэнди.

<sup>97</sup> Ариабхата (476–?), Брамагупта (ок. 598–660), Бхаскара Ачарья (1114 — после 1178), Рамчандра Гуха (1821–1880) — индийские математики и астрономы.

<sup>98</sup> Джагадиш Чандра Боше (1858–1937) — индийский энциклопедист, физик, биолог, ботаник, археолог и писатель-фантаст.

<sup>99</sup> Сушрута (VI в.) — индийский медик и писатель, автор древнейшего индийского медицинского трактата.

<sup>100</sup> Банабхата (VII в.) — индийский ученый и поэт.

<sup>101</sup> Равикирти (VII в.) — индийский поэт.

<sup>102</sup> И Цзин (635–713) — Чжан Вэнь-мин, китайский буддийский монах, совершил путешествие в государство Шривиджая и в университет Наланда в Индии; собрал и перевёл на китайский язык множество сочинений и оставил подробные описания своего путешествия.

<sup>103</sup> Ясовардхана (ок. 725–752) — Ясодхарман, правитель Каннауджа в Северной Индии.

<sup>104</sup> Силадитья — под этим именем известны несколько правителей VII–VIII вв. из династии Майтраков (V–VIII вв.) в Северо-Западной Индии.

<sup>105</sup> Ду Фу (712–770) — китайский поэт, мастер пейзажной лирики.

<sup>106</sup> Ван Вэй (ок. 701–761) — китайский поэт, живописец, каллиграф и музыкант. В рус. пер. см.: Ван Вэй. Стихотворения, М.–Л., 1959.

<sup>107</sup> Ван Тон (584–617) — конфуцианский ученый, литератор.

<sup>108</sup> Вэй Жэн (580–643) — китайский политический деятель, историк, автор истории династии Суй, законченной в 636 г., советник Тай-цзун (599–649).

<sup>109</sup> Силабхадра (529–645) — настоятель монастыря Наланда, представитель буддизма махаяны.

<sup>110</sup> Гиссананда — неясно; японский перевод «Идеалов...» также приводит только написание имени катаканой (*Окакура Т. Тоё-но рисо*. Токио, 2008).

<sup>111</sup> Бодхиручи (кит. Путилючжи) (ок. 508–537) — буддийский монах; перевел 53 тома буддийских канонических текстов на китайский язык.

<sup>112</sup> Сяньшоу (643–712) — также Фацзан; буддийский монах, основатель школы Хуаянь в традиции буддизма махаяны.

<sup>113</sup> Хоссо (кит. Фасян) и Кэгон (кит. Хуаянь) — буддийские школы. Окакура не делает различия между китайскими и японскими школами, обозначая их всегда японским прочтением названий, хотя в тексте сначала идет речь о китайских школах, а затем уже о японских.

<sup>114</sup> Досё (629–700) — основатель буддийской школы Хоссо в Японии. После принятия буддийских обетов отправился в Китай, где стал учеником Сюань-цзана; вернулся в Японию и начал проповедовать учение Хоссо в монастыре Асука-дэра.

<sup>115</sup> Гёги (668–749) — буддийский монах школы Хоссо; занимался строительством храмов, в частности, храма Тодайдзи (строился в 710–784 г.), был известен своим аскетизмом и благочестием.

<sup>116</sup> Гумпорику — неясно.

<sup>117</sup> Гандзин (688–763) — китайский монах, который принёс в Японию учение школы Риссю.

<sup>118</sup> Храм Якусидзи — один из двух главных храмов школы Хоссо, расположенный в пригороде к западу от г. Нара. Первоначально был выстроен в регионе Асука; когда столица была перенесена в Нара,



Ясукидзи перестроили заново, на его нынешнем месте, в 720е гг.; в зале Кондо сохранилась статуя будды Якуси.

<sup>119</sup> Павильон Тоиндо («Восточный Зал») — относится к храму Ясукидзи.

<sup>120</sup> Храм Каимандзи — храм на территории совр. префектуры Киото, годы создания неизвестны.

<sup>121</sup> Будда Вайрочана в Нара — статуя Великого Будды (Дайбуцу) в храме Тодайдзи; завершена в 752 г.

<sup>122</sup> Кайкэй (XII — нач. XIII вв.) — скульптор, создатель буддийских статуй в эпоху Камакура (1185–1333). Его наставник, буддийский монах Тёгэн (1121–1206), привлек его к участию в реконструкции храма Тодайдзи в Нара.

<sup>123</sup> Император Сёму (701–756) — на троне 724–749 гг.

<sup>124</sup> Императрица Комё (701–760) — супруга императора Сёму; не была правящей императрицей.

<sup>125</sup> Бодхисена (704–760) — буддийский монах, ученый; по приглашению императора Сёму посетил Японию в 736 г. Произвел открытие глаз Великого Будды в храме Тодайдзи.

<sup>126</sup> Храм Сайдайдзи — был построен в 765 г. в Нара.

<sup>127</sup> Кокэн — вторая дочь императора Сёму и императрицы Комё; на троне в 749–758 гг. под именем Кокэн, и в 764–770 гг. под именем Сётоку.

<sup>128</sup> Сангацудо — павильон храма Тодайдзи.

<sup>129</sup> Императорская сокровищница Сёсоин — строение при храме Тодайдзи; обширная коллекция предметов искусства состоит из двух частей: основной коллекции, пожалованной императрицей Комё (701–760) храму Тодайдзи в 756 г., после смерти императора Сёму (701–756), и предметов, перенесенных в Сёсоин из храма Кэнсакуин в середине эпохи Хэйан (794–1185). С 1883 г. здание сокровищницы стали открывать раз в год для проветривания; в 1963 г. ее содержимое разместили в двух современных зданиях, и в настоящее время выставки сокровищ Сёсоин проводятся в Национальном музее Нара раз в год.

<sup>130</sup> Ваджрабодхи (671–741) — индийский миссионер, переводчик буддийских текстов на китайский язык; один из основоположников эзотерического буддизма в Китае. Амогхаваджра (705–774) — ученик и последователь Ваджрабодхи. Инициатор строительства храмов и монастырей эзотерического направления в буддизме, учитель и наставник множества учеников.

<sup>131</sup> Кукай (774–835) — буддийский монах, основатель школы Сингон.

<sup>132</sup> Хуэй Го (яп. Кэйка) (746–805) — буддийский монах; жил в Китае династии Тан; продолжатель эзотерической традиции в буддизме, учитель монаха Кукай.

<sup>133</sup> Храм Тодзи — храмово-монастырский комплекс, расположенный в южной части г. Киото; основан в 796 г.; относится к школе Сингон с тех пор, как его настоятелем в 823 г. был назначен Кукай.

<sup>134</sup> Дзитиэ (786–847) — монах школы Сингон.

<sup>135</sup> Дзикаку (794–864) — Дзикаку Дайси; посмертное имя монаха Эннин, принадлежавшего к школе Тэндай. Был учеником Сайтё (767–

822) в храме Энрякудзи; изучал в Китае эзотерический буддизм и учение школы Тяньтай в 838–847 гг.; в 854 г. Эннин был назначен третьим патриархом школы Тэндай.

<sup>136</sup> Тисё (814–891) — посмертное имя буддийского монаха Энтин, патриарха школы Тэндай. Был послан в Китай, где он изучал школу Тяньтай и тантрический буддизм; после возвращения получил широкую поддержку двора и клана Фудзивара и был назначен настоятелем храма Мии-дэра; в 873 стал шестым патриархом школы Тэндай.

<sup>137</sup> Храм Дзингодзи — храм школы Сингон; был основан в IX в. на горе Такао, на северо-западе Киото. Одиннадцать строений храма объявлены «национальными сокровищами» (*кокухо*).

<sup>138</sup> Сайтё (767–822) — буддийский монах. В 802–805 гг. Сайтё изучал учение Тяньтай в Китае; вернувшись, официально открыл новую школу Тэндай, основанную на учении школы Тяньтай и включившую некоторые практики эзотерического буддизма.

<sup>139</sup> Император Дайго (на троне 897–930). Конфликт между его министрами Фудзивара-но Токихира (871–909) и Сугавара-но Митидзанэ (845–903) привел к восстановлению регентства Фудзивара.

<sup>140</sup> Митидзанэ (845–903) — Сугавара-но Митидзанэ; придворный ученый и поэт, политический лидер эпохи Хэйан. В 894 г. предложил прекратить отправку посольств в Китай, обосновав это нестабильной политической обстановкой в Китае династии Тан; в 901 г. Фудзивара обвинили Сугавара-но Митидзанэ в заговоре против императора, он был послан на о. Кюсю, где умер спустя два года. Участвовал в создании «Нихон сандай дзидзуроку», последней из шести официальных исторических хроник. Был посмертно прощен и обожествлен под именем Тэмман Тэндзин; почитается как покровитель наук.

<sup>141</sup> Мурасаки Сикибу (втор. пол. X — перв. пол. XI вв.) — придворная дама эпохи Хэйан, настоящее имя неизвестно. Автор романа «Гэндзи моногатари»; также ей приписывается написание дневника «Мурасаки Сикибу никки» и большей части стихотворений собрания «Мурасаки Сикубу сю». Рус. пер. см.: *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи. В 2 т. / Пер. с яп. Т. Л. Соколовой-Делюсиной, СПб., 2001; Мурасаки Сикибу. Дневник / Пер. с яп. А. Н. Мещерякова. СПб., 1996.

<sup>142</sup> Сэй Сёнагон (ок. 966–1017?) — средневековая писательница и придворная дама эпохи Хэйан. Автор единственной книги «Макура-но соси», давшей начало литературному жанру *дзуйхицу* (эссе) в японской литературе. Рус. пер. см.: *Сэй-Сёнагон*. Записки у изголовья / Пер. с яп. В. Марковой. СПб., 2008.

<sup>143</sup> Сюдери де, Мадлен (1607–1701) — французская писательница.

<sup>144</sup> Акадзомэ (ок. 957–1041) — Акадзомэ Эмон; придворная дама, поэтесса *вака*; 93 ее стихотворения вошли в императорские антологии начиная с «Сюи вакасю» (ок. 1000 г.). Персональная антология, «Акадзомэ эмон сю», содержит более 600 стихотворений *вака*; ей приписывается также написание первых 30 глав исторической повести «Эйга моногатари» («Повесть о расцвете», сер. XI в.).

<sup>145</sup> Комати (сер. IX в.) — Оно-но Комати; полулегендарная японская поэтесса. Ки-но Цураюки (ок. 872–945) в предисловии к составленной им первой официальной поэтической антологии «Кокинвакасю» (около 905 г.; рус. пер. см.: Кокинвакасю: Собр. старых и новых песен Японии / Пер. с яп. А. Долина. СПб., 2001), назвал ее в числе шести поэтических гениев. Сохранилось около 100 ее стихотворений, в различных антологиях и в собрании «Комати сю» (ок. 1108). Героиня многочисленных средневековых легенд и рассказов.

<sup>146</sup> Рамануджа (1017–1137) — реформатор средневекового индуизма; ратовал против учения Шанкарачарьи об Адвайте (недуальности); этому учению противопоставил систему Вишишта-адвайты, то есть раздельной и конечной реальности индивидуальных существ.

<sup>147</sup> Чайтанья (1486–1534) — Чайтанья Махапрабху, основоположник гаудия-вайшнавской традиции индуизма, где он рассматривается как особое воплощение Радхи и Кришны в одном лице.

<sup>148</sup> Куя (903–972) — также Коя; японский буддийский монах, знаменит как деятельный популяризатор учения о Чистой Земле (Дзёдо); распространял учение среди простого народа.

<sup>149</sup> Иппэн (1239–1289) — японский буддийский монах, основатель школы Дзи, основанной на учении о Чистой Земле.

<sup>150</sup> Гэнсин (942–1017) — буддийский монах, первоначально принадлежавший к школе Тэндай. Оказал большое влияние на развитие учения о Чистой Земле. Также завоевал славу искусного художника и скульптора.

<sup>151</sup> Гэнку (1133–1212) — также Хонэн; основатель школы Дзёдо-сю (Чистой Земли).

<sup>152</sup> Синран (1173–1263) — основатель ответвления Дзёдо Син-сю в рамках школы Дзёдо.

<sup>153</sup> Дзётё (?–1057) — буддийский скульптор середины эпохи Хэйан. Единственное сохранившееся произведение — статуя Амида (1053), для храма Бёдоин (основан в 998 г.) в г. Удзи.

<sup>154</sup> Хоодо (Павильон Феникса) — храм в монастырском комплексе Бёдоин.

<sup>155</sup> Вдовствующая императрица — Цы Си (1834–1908) — маньчжурская императрица, фактически стоявшая у власти в Китае с 1861 по 1908. Регентша в 1861–1873 г. при императоре Тунчжи и с 1875 по 1889 (при императоре Гуансюй). С 1898, в результате государственного переворота, вновь сосредоточила всю власть в своих руках.

<sup>156</sup> В тексте автора Чанъань — Тёан. В данном переводе мы не следуем транскрипции Окакура.

<sup>157</sup> Минамото Ёритомо (1147–1199) — основатель сёгуната Камакура (1192–1333). Жизнь и характер Минамото-но Ёритомо описаны в военных хрониках, таких как «Хэйкэ моногатари» (рус. пер. см.: Повесть о доме Тайра / Пер. с яп. И. Львовой, А. А. Долина. СПб., 2005), «Гикэйки» и «Гэмпэй сэйсуйки».

<sup>158</sup> Ёсицунэ из дома Минамото (1159–1189) — Минамото-но Ёсицунэ; один из главных участников войны Тайра и Минамото (1180–1185); герой сказаний и театральных драм эпохи Муромати (1333–1568).

<sup>159</sup> Токиёри (1227–1263) — Ходзё Токиёри; регент сёгуната Камакура в 1246–1256 гг.

<sup>160</sup> Кофукудзи — крупный буддийский храм в г. Нара; строительство было начато в 669 г.

<sup>161</sup> Нандаймон — южные ворота храма Тодайдзи, в Нара.

<sup>162</sup> Бронзовый Будда из Камакура — статуя сидящего будды Амида в храме Котокуин, известный как Камакура Дайбуцу («Великий Будда»), создана в сер. XIII в.; имеет 11,4 м в высоту.

<sup>163</sup> «Хэйдзи моногатари» — военная хроника (*гунки*), повествующая об ослаблении власти рода Фудзивара и возвышении дома Тайра. «Хэйдзи моногатари» существовала с конца XIII в. в качестве устного текста; когда она была составлена, неизвестно.

<sup>164</sup> Князь Ивасаки — вероятно, Ивасаки Ятаро (1835–1885) — деятель эпохи Мэйдзи, промышленник, основатель компании «Мицубиси».

<sup>165</sup> Кэйон (предпол. XIII в.) — Сумиёси Кэйон; художник. К нему возводит свою традицию школа живописи Сумиёси, основанная в 1662 г. Сумиёси Дзёкэй (1599–1670).

<sup>166</sup> Храм Китано — синтоистский храм в Киото; посвящен Сугавара-но Митидзанэ.

<sup>167</sup> Последние два примечания к главе «Эпоха Камакура» включены Оакура по ошибке и должны, по-видимому, относиться к следующей главе — «Эпоха Асикага».

<sup>168</sup> Чэнь Туань (?–989) — полупоупендарный даосский святой, многие школы даосских практик отслеживают от него свои истоки. С именем Чэнь Туаня связана идея слияния конфуцианства, даосизма и буддизма, единения человека и природных процессов.

<sup>169</sup> Ри и Ки (кит. *ли* и *ци*) — категории конфуцианской философии. Ри (*ли*) — принцип. Ки (*ци*) — энергия, пронизывающая все мироздание.

<sup>170</sup> Бодхидхарма (кит. Дамо, яп. Дарума) (?–536) — в чань-буддизме считается первым патриархом. Личность во многом легендарная, некоторые исследователи отрицают ее историчность. По преданию, прибыл в Китай в кон. V — нач. VI в. Ему приписывается создание четырех основополагающих принципов чань-буддизма, однако новейшие исследования показали, что они были сформулированы не ранее эпохи Тан.

<sup>171</sup> Мацзу (709–788) — Мацзу Даои; китайский наставник чань-буддизма.

<sup>172</sup> Линьци (?–866) — Линьци Исюань; яп. Риндзай Гигэн; основатель школы Линьци в китайском чань-буддизме. В Японии, где чань-буддизм распространялся с XII в., школа Линьци (под названием Риндзай), основанная монахом Эйсай (1141–1215), стала одной из наиболее влиятельных.

<sup>173</sup> Сёдзё — неясно.

<sup>174</sup> Соами (около 1455–1525) — художник, хранитель коллекции сёгунов Асикага. Мастер пейзажной живописи, создатель направления *бундзинга*.

<sup>175</sup> Сэсю (1420–1506) — Тоё Сэсю; известный японский художник, мастер пейзажей, выполненных тушью. Также рисовал портреты, и работал в жанре живописи цветов и птиц (*катёга*). К нему возводит свое происхождение школа живописи Ункоку.

<sup>176</sup> Хуэй-цзун (годы правления 1100–1126) — император династии Сун (960–1279), художник, каллиграф, музыкант, мастер чайной церемонии.

<sup>177</sup> Ма Юань (1190–1279), Ся Гуй (1195–1224), Му Ци (Фачан) (ок. 1210–1269), Лян Кай (кон. XII — нач. XIII в.) — художники монохромной живописи эпохи Сун.

<sup>178</sup> Сэссон (ок. 1504–1589) — Сюкэй Сэссон; японский художник монохромной живописи.

<sup>179</sup> Сьобун (? — ок. 1460) — Тэнсо Сьобун; художник, один из основоположников пейзажной живописи тушью (*суйбокуга*), которая получила распространение в XV в.

<sup>180</sup> Дасоку (?–1483) — Сога Дасоку; считается основоположником школы живописи тушью Сога, которая образовалась при храме Дайтокудзи в Киото (существовала в XV–XVIII вв.).

<sup>181</sup> Ноами (1397–1471) — один из первых хранителей сокровищницы сёгунов Асикага, знаток живописи; также сам был художником. Ему приписывается составление первого описания коллекции сёгунов.

<sup>182</sup> Гэйамаи (1431–1485) — следующий после Ноами хранитель коллекции сёгунов Асикага; художник, в живописи опирался на традиции художественных школ династии Южной Сун.

<sup>183</sup> Сотан (1413–1481) — дзэнский монах, художник монохромной живописи *суйбокуга* и живописи цветов и птиц *катёга*. Ученик и последователь Сьобун. В 1463 г. был назначен придворным художником сёгуном Асикага Ёсимиса (годы правления 1449–1474).

<sup>184</sup> Кэйсёки (сер. XV — нач. XVI вв.) — также Сёкэй; дзэнский монах, художник монохромной живописи.

<sup>185</sup> Масанобу (1434–1530) — Кано Масанобу; художник, традиционно считается основателем школы живописи Кано. Предпо. обучался у Сьобун. В 1481 Масанобу стал придворным художником сёгуната.

<sup>186</sup> Мотонобу (1476–1559) — Кано Мотонобу; художник школы Кано, старший сын Кано Масанобу. Закрепил рамки стиля школы Кано, сделал ее наиболее влиятельной школой живописи. Более всего известен своими росписями ширм (*фусума-э*). Его стиль включал традиции монохромной живописи *суйбокуга*, живописи цветов и птиц *катёга* и *ямато-э*.

<sup>187</sup> Ода Нобунага (1534–1582) начал объединение Японии после столетней междоусобной войны периода Сэнгоку (1467–1568). Подчинил своей власти всю центральную Японию. Тоётоми Хидэёси (1537–1598) продолжил объединение Японии; совершил два похода в Корею (в

1592 и в 1597 гг.). Токугава Иэясу (1543–1616) объединил всю Японию под своей властью; установил сёгунат Токугава.

<sup>188</sup> Замок Момояма — замок Фусими (Фусимидзё), построенный в 1592–1596 гг. для Тоётоми Хидэёси в районе Момояма в Киото. В 1623 г. замок был срыт, а все находившиеся в нем ценности распределены по храмам и другим замкам.

<sup>189</sup> Никко — город в совр. префектуре Тотиги, в котором расположено синтоистское святилище Тосёгу, посвященное Токугава Иэясу (1543–1616).

<sup>190</sup> Кано Эйтоку (1543–1590) — художник школы Кано; правнук основателя школы Кано Масанобу. В период Адзуты-Момояма (1568–1600) работал над украшением замков и дворцов.

<sup>191</sup> Танью (1602–1674) — Кано Танью; художник школы Кано эпохи Токугава (1600–1868); правнук Кано Эйтоку. В 1617 г. был приглашен сёгунатом Токугава в качестве придворного художника, получал заказы на роспись наиболее значимых замков и храмов: замка Эдо (1622), замка Осака (1623–1624), замка Нидзё (1626), Замка Нагоя (ок. 1634), святилища Тосёгу в Никко (1634–1636).

<sup>192</sup> Наонобу (1607–1650), Ясунобу (1613–1685), Цунэнобу (1636–1713) — художники школы Кано.

<sup>193</sup> Мавзолей Сиба — буддийский храм Дзодзёдзи в парке Сиба, в Токио, который был в эпоху Токугава семейным храмом Токугава; там похоронены шесть из пятнадцати сёгунов Токугава. Впервые храм на этом месте был основан в IX в.; в XIV в. преобразован в храм школы Дзёдо.

<sup>194</sup> Замок Нидзё — замок в Киото; строительство было начато в 1569 г.; служил резиденцией сёгунов Токугава во время их визитов в Киото.

<sup>195</sup> Храм Ниси-Хонгандзи — главный храм школы Дзёдо; расположен в Киото. Построен в 1591 г. Известен настенными росписями художников школы Кано, и сценой театра Но, которая считается старейшей из сохранившихся.

<sup>196</sup> Санраку (1559–1635) — Кано Санраку; художник, основатель киотского ответвления школы Кано.

<sup>197</sup> Кои (?–1636) — Кано Кои; художник школы Кано.

<sup>198</sup> Иваса Кацусигэ (1578–1650) — художник классического стиля *ямато-э*. Некоторые элементы его живописной манеры позволяют связать его с традицией *укиё-э*.

<sup>199</sup> Иттё (1652–1724) — Ханабуса Иттё; художник, работы по стилю напоминают произведения школы Кано, посвящены детальному изображению городской жизни.

<sup>200</sup> Сотацу (? — ок. 1643) — Таварая Сотацу; художник, основатель школы Римпа. Использовал разнообразные сюжеты: литературные, мифологические, работал в жанре пейзажа.

<sup>201</sup> Корин (1658–1716) — Огата Корин; художник школы Римпа.

<sup>202</sup> Коэцу (1558–1637) — Хонъями Коэцу; художник, каллиграф, изготовитель керамических и лаковых изделий.

<sup>203</sup> Кохо (1601–1682) — Хонъями Кохо; художник школы Римпа, внук Хонъями Коэцу.

<sup>204</sup> Мицунобу (1434–1525) — Тоса Мицунобу; художник школы Тоса; с 1493 по 1496 г. служил при императорском дворе в Киото, в 1518 г. был назначен придворным художником сёгунов Асикага.

<sup>205</sup> Мицуоки (1617–1691) — Тоса Мицуоки; художник школы Тоса; специализировался на живописи цветов и птиц (*катёга*).

<sup>206</sup> Гукэй (1631–1705) — Сумиёси Гукэй; художник школы Сумиёси.

<sup>207</sup> Утамаро (Китагава Утамаро) (1753–1806), Сюнман (1757–1820), Киёнобу (Тории Киёнобу I) (около 1664–1729), Харунобу (Судзуки Харунобу) (1725–1770), Киёнага (Тории Киёнага) (1752–1815), Тоёкуни (Утагава Тоёкуни) (1769–1825), Хокусай (Кацусика Хокусай) (1760–1849) — художники *укиё-э*.

<sup>208</sup> Бусон (1716–1784) — Ёса Бусон; знаменитый поэт в жанре хайку; также рисовал в стиле *бундзинга* и развивал искусство *хайга*.

<sup>209</sup> Ватанабэ Сико (1683–1755) — художник школы Римпа.

<sup>210</sup> Сёхаку (1730–1781) — Сога Сёхаку; художник, находился под большим влиянием школы монохромной живописи Сога.

<sup>211</sup> Дзякутю (1716–1800) — Ито Дзякутю; художник, известный своими сюрреалистическими изображениями экзотических птиц. Начиная учиться живописи школы Кано, но разочаровался в ней и обратился к китайской традиции живописи цветов и птиц (*катёга*).

<sup>212</sup> Маттео Риччи (1552–1610) — итальянский миссионер-иезуит, математик, картограф и переводчик, провёл последние тридцать лет своей жизни в Китае, положив начало иезуитской миссии в Пекине.

<sup>213</sup> Шэнь Наньпин (яп. Син Нампин) (ок. 1682–1780) — китайский художник, работавший в жанре цветов и птиц (*катёга*); в 1731 отправился в Японию, где пробыл примерно два года.

<sup>214</sup> Маруяма Окё (1733–1795) — художник, совмещал реалистическую перспективу с традиционными живописными приемами.

<sup>215</sup> Госюн (Мацумура Госюн) (1752–1811), Ганку (ок. 1756–1839) — японские художники.

<sup>216</sup> Первый император династии Мин — Чжу Юаньчжан (годы правления 1368–1398).

<sup>217</sup> Канси (годы правления 1662–1722), Цяньлун (годы правления 1736–1796) — императоры маньчжурской династии Цин в Китае.

<sup>218</sup> «Дай Нихонси» («История великой Японии») — историческое сочинение, составленное по распоряжению Токугава Мицукуни (1628–1700); состоит из 397 томов; работа была начата в 1657 и завершена в 1906. «Дай Нихон Си» написана на *камбуне*, следует традиционному для китайских исторических хроник формату, начинается с описания правления легендарного императора Дзимму и заканчивается годами правления императора Го-Комацу (1382–1412). Сочинение послужило основой для проимператорского движения конца эпохи Токугава.

<sup>219</sup> Масасигэ (?–1336) — Кусуноки Масасигэ; глава воинского клана из провинции Кавати, погиб, поддержав неудавшуюся реставрацию Кэмму (1333–1336) императора Го-Дайго (1318–1339), попытавшегося

свергнуть власть сёгуната Камакура. Стал героем фольклора; в эпоху Мэйдзи вошел в школьные учебники как пример верности императору. История гибели Масасигэ основывается на эпизоде из «Тайхэйки» (составленной предположительно в 1370–1371 гг.), историческая точность этих событий не установлена.

<sup>220</sup> Санъё (1781–1832) — Рай Санъё; историк и поэт, автор «Нихон гайси» («Неофициальной истории Японии»), наиболее популярного исторического сочинения в Японии XIX в., впервые опубликованного в 1844 г., а к 1887 г. выдержавшего 15 переизданий. См. также примечание автора.

<sup>221</sup> Мотоори (1730–1801) — Мотоори Норинага; ученый эпохи Токугава, принадлежавший к т. н. «школам национальных наук» (*кокугакуха*), зародившейся в XVII в. Цель своих исследований видел в раскрытии «сущности» японской культуры посредством филологического анализа древней литературы и изучения синтоизма.

<sup>222</sup> Харуми (1746–1811) — Мурата Харуми; ученый «школы национальных наук», поэт *вака*. Известен тем, что ввел в литературоведческий оборот список «Синсэн дзикё» (конец IX в. или начало X в.), старейший из сохранившихся китайско-японских словарей.

<sup>223</sup> Император Комэй (на троне 1846–1867) — последний японский император, правивший при сёгунате Токугава.

<sup>224</sup> Ии Камон (1815–1860) — Ии Наосукэ; князь Хиконэ; занимал ключевую пост в сёгунате Токугава в 1858–1860 гг. Старался сохранить сёгунат; согласился подписать неравноправные договоры о торговле с Америкой (1854) и Англией (1858). В 1860 г. был убит заговорщиками из княжества Мито, недовольными его уступками Западу и добивавшимися упразднения сёгуната.

<sup>225</sup> У Оакура фактическая ошибка — японская конституция эпохи Мэйдзи была принята в 1889 г.

<sup>226</sup> Ивакура (1825–1883) — Ивакура Томоми; государственный деятель, сыграл большую роль в реставрации Мэйдзи. Пользовался большим влиянием на императора Муцухито (Мэйдзи). В 1871–1873 гг. возглавил миссию, отправившуюся за границу.

<sup>227</sup> Окубо (1830–1878) — Окубо Тосимити; один из влиятельных государственных деятелей, которые возглавили реставрацию Мэйдзи. Выходец из княжества Сацума; в новом правительстве был назначен министром финансов; участвовал в зарубежной миссии Ивакура. Работал за пересмотр неравноправных торговых договоров, заключенных в 1854–1858 гг. В 1877 г. организовал подавление восстания самураев Сацума, возглавляемых Сайго Такамори (1827–1877); в 1878 г. был убит самураями из княжества Сацума.

<sup>228</sup> Тамэясу (1823–1864) — Тамэясу (Тамэтика) Рэйдзэй; художник в стиле *ямато-э*. Из-за резких проимперских взглядов был убит самураем в ходе политических беспорядков конца эпохи Токугава.

<sup>229</sup> Тоцугэн (1767–1823) — Танака Тоцугэн; художник стиля *ямато-э*.

<sup>230</sup> Ёсай (1781–1878) — Кикиути Ёсай; художник, более всего известен монохромными портретами исторических деятелей прошлого. Соз-



дал серию портретов японских исторических деятелей — «Дзэнкэн ко-зицу» («Обычаи древних»), включающую более 500 рисунков.

<sup>231</sup> Бидзюцу Кёкай («Нихон бидзюцу кёкай») — «Общество японского искусства», образовано в 1887 г. по инициативе принца Арисугава Тарухито (1835–1895) на основе общества «Кангакай» («Общества любителей живописи»), существовавшего с 1884 г.

<sup>232</sup> Сибя Кокан (ок. 1747–1818) — художник-новатор, который одним из первых начал пробовать писать маслом в западной манере, и создал первую медную гравировальную доску в Японии. В старости удалился в дзэнский монастырь.

<sup>233</sup> Аодо (1748–1822) — Аодо Дэндзэн; художник западного стиля, наиболее известен своими офортами. Технику гравюры с медных досок перенял у Сибя Кокан.

<sup>234</sup> Школа искусств при Государственном инженерном колледже (Кобу бидзюцу гакко); была открыта в 1876 г.

<sup>235</sup> Решение об учреждении Токийской школы искусств (Токё бидзюцу гакко) было принято в 1887 г., а официально школа открылась в 1889 г. Окакура Тэнсин возглавлял ее со дня основания и до 1898 г. Однако в 1897 г. никакого распада школы не произошло. Вероятно, так драматично Окакура характеризует изменения в работе школы (открытие отделения живописи *ёга*) и свою собственную отставку.

<sup>236</sup> Академия японского искусства (Ниппон бидзюцуин) была основана в 1898 г. по инициативе Окакура Тэнсин, уволенного с поста главы Токийской школы искусств. В ее учреждении также принимали участие Хасимото Гахо (1835–1908), Роккаку Сисуй (1867–1950) и др.

<sup>237</sup> Кано Хогай (1828–1888) — художник школы Кано, друг Э. Ф. Фенolloзы. Участвовал в учреждении «Общества любителей живописи» (Кангакай) в 1884 г.

<sup>238</sup> Хасимото Гахо (1835–1908) — один из последних художников школы Кано. В 1889 г. по рекомендации Окакура Тэнсин стал преподавателем живописи в Токийской школе искусств (Токё бидзюцу гакко). В 1898 г. перешел преподавать в Академию японского искусства (Ниппон бидзюцуин), работал в Академии до своей смерти в 1908 г.

<sup>239</sup> Тёкаро (кит. Чжан Го-лао) — один из Восьми бессмертных даосского пантеона.

<sup>240</sup> Кандзан (1873–1930) — Симомура Кандзан; художник, сочетал в своем творчестве разные стили: Тоса, Кано, Римпа и элементы западной живописной техники. Учился у Кано Хогай и Хасимото Гахо. Посещал Токийскую школу искусств (Токё бидзюцу гакко); в 1894 г. начал там преподавать. В 1898 г. стал работать в Академии японского искусства. В 1901 г. снова вернулся в Токийскую школу искусств, совмещая оба места работы в 1901–1908 гг. В 1903–1905 гг. учился в Англии. В 1914 г. принимал участие в реорганизации Академии японского искусства; в 1917 г. был назначен художником при императорском дворе.

<sup>241</sup> Тайкан (1868–1958) — Ёкояма Тайкан; художник. Учился в Токийской школе искусств (Токё бидзюцу гакко) у Хасимото Гахо; позд-

нее начал там преподавать. Участвовал в основании Академии японского искусства.

<sup>242</sup> Кодзан (1842–1916) — Миягава Кодзан; гончар, изготавливал керамические изделия в традиционной технике.

<sup>243</sup> Император Такакура (на троне 1168–1180); описанный сюжет, вероятнее, относится к императору Дайго (на троне 897–930).

## Оглавление

Предисловие . . . . .	5
<i>Глава 1. Понятия и термины: искусство в связи с национальной историей . . . . .</i>	11
<i>Глава 2. Хронология событий: создание в Японии эпохи Мэйдзи связанных с искусством институций . . . . .</i>	17
<i>Глава 3. Новые слова в языке: бидзюцу (искусство) в лекции Э. Ф. Феноллозы . . . . .</i>	33
<i>Глава 4. Концепции: история «национального искусства» в сочинениях Оакура Какудзо . . . . .</i>	47
Заключение . . . . .	79
Избранная библиография . . . . .	83
Приложение . . . . .	87
<i>Оакура Какудзо. Идеалы Востока (с особыми отсылками к искусству Японии) (перевод с англ. О. И. Лебедевой) . . . . .</i>	87
От переводчика . . . . .	87
Глава 1. Круг идеалов . . . . .	88
Глава 2. Первобытное искусство Японии . . . . .	94
Глава 3. Конфуцианство — северный Китай . . . . .	98
Глава 4. Лаоизм и даосизм — южный Китай . . . . .	107
Глава 5. Буддизм и индийское искусство . . . . .	115
Глава 6. Эпоха Асука (550–700 гг.) . . . . .	124
Глава 7. Эпоха Нара (700–800 гг.) . . . . .	135
Глава 8. Эпоха Хэйан (800–900 гг.) . . . . .	143
Глава 9. Эпоха Фудзивара (900–1200 гг.) . . . . .	148
Глава 10. Эпоха Камакура (1200–1400 гг.) . . . . .	153
Глава 11. Эпоха Асикага (1400–1600 гг.) . . . . .	157
Глава 12. Эпоха Тоётоми и начало эпохи Токугава (1600–1700 гг.) . . . . .	167
Глава 13. Конец эпохи Токугава (1700–1850 гг.) . . . . .	170
Глава 14. Эпоха Мэйдзи (1850 г. — до сегодняшнего дня) . . . . .	174
Глава 15. Перспектива . . . . .	187
Комментарии . . . . .	191

# Contents

Foreword . . . . .	5
<i>Chapter 1. Notions and terms: “art” linked to the “national history” . . . . .</i>	11
<i>Chapter 2. Chronology of events: the creation of art institutions in Meiji Japan . . . . .</i>	17
<i>Chapter 3. New words in the Japanese language: bijutsu (art) in the lecture by E. F. Fenollosa . . . . .</i>	33
<i>Chapter 4. Conceptions: history of “national art” in Okakura Kakuzo’s writings . . . . .</i>	47
Conclusion . . . . .	79
Selected bibliographical references . . . . .	83
Appendix . . . . .	87
Okakura Kakuzo, <i>The Ideals of the East: With Special References to the Art of Japan</i> (transl. from English by O. I. Lebedeva) . . . . .	87
Translator’s foreword . . . . .	87
Chapter 1. The range of ideals . . . . .	88
Chapter 2. The primitive art of Japan . . . . .	94
Chapter 3. Confucianism — Northern China . . . . .	98
Chapter 4. Laoism and Taoism — Southern China . . . . .	107
Chapter 5. Buddhism and Indian art . . . . .	115
Chapter 6. The Asuka period (550–700 A.D.) . . . . .	124
Chapter 7. The Nara period (700–800 A.D.) . . . . .	135
Chapter 8. The Heian period (800–900 A.D.) . . . . .	143
Chapter 9. The Fujiwara period (900–1200 A.D.) . . . . .	148
Chapter 10. The Kamakura period (1200–1400 A.D.) . . . . .	153
Chapter 11. Ashikaga period (1400–1600 A.D.) . . . . .	157
Chapter 12. Toyotomi and early Tokugawa period (1600–1700 A.D.) . . . . .	167
Chapter 13. Later Tokugawa period (1700–1850 A.D.) . . . . .	170
Chapter 14. The Meiji period (1850 to the present day) . . . . .	174
Chapter 15. The vista . . . . .	187
Notes . . . . .	191

**O.I. Lebedeva. Japanese Art at the Turn of the 20th Century:  
Okakura Kakuzo and His Writings**

A research about the concept of “Japanese national art,” which is considered here to be a historical phenomenon formed in the Meiji period (1868–1912) under a strong influence of the Western tradition of art history, based on the analysis of texts written by the main ideologists of this process – E.F. Fenollosa and Okakura Kakuzo. The book includes a Russian translation of *The Ideals of the East* (1903) by Okakura Kakuzo with a reference guide. For specialists and readers generally interested in the history and culture of Japan.



Л 33

**Лебедева О.И.**

Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков: Взгляды и концепции Оакура Какудзо. – М.: РГГУ, 2016. – 209 с. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности; вып. 58)

ISBN 978-5-7281-1764-3

Концепция «японского национального искусства» рассматривается как историческое явление, формирование которого началось в культуре Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912) под влиянием западноевропейской научной парадигмы. Анализируются тексты основных идеологов этой концепции – Э.Ф. Феноллозы и Оакура Какудзо. В приложении приводится перевод сочинения «Идеалы Востока» (1903) Оакура Какудзо.

Для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся историей и культурой Японии.

УДК 7.03(520)

ББК 85





*Научное издание*

ЛЕБЕДЕВА Ольга Игоревна

ИСКУССТВО ЯПОНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Взгляды и концепции Окакура Какудзо

Компьютерная верстка *А.А. Ковалев*

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте восточных культур и античности РГГУ

*Рекомендовано к изданию  
Редакционно-издательским советом РГГУ*

*Электронная версия издания  
доступна на сайте научной библиотеки РГГУ*

Подписано в печать 19.01.2016.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>  
Уч.-изд. л. 14,2. Усл.-печ. л. 13,5.  
Тираж 300 экз. Заказ № 4

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
Тел.: 8-499-973-4206





ISBN 978-5-7281-1764-3

