

ЯПОНСКОЕ ЧУВСТВО ПРЕКРАСНОГО

Такакина Сюдзи



© Takashina Shūji.

Оригинальное японское название: 〈英文版〉日本人にとって美しさとは何か (Nihonjin ni totte utsukushisa to wa nanika), 2015

Первое издание на английском языке под названием «The Japanese Sense of Beauty» - март 2018.

Перевод выполнен в некоммерческих ознакомительных целях

Содержание

Предисловие к английскому изданию

Предисловие к японскому изданию

I Слово и образ: японское эстетическое сознание

- “Кокинвакасю” и японская эстетика
- Значение императорских антологий вака
- Перетекание слова в образ
- Сори: пластическая чувствительность
- Европейская кривая, японское сори
- Пластичность хираганы
- Архитектура японская и западная
- Что такое тории?
- Важность созвучности природе для японского эстетического восприятия
- Времена года в японской живописи
- Эмодзи, модзи-э и иные игрословия
- Синтез слова и изображения
- Тирасигаки и кэсигаки
- Особенность использования китайских иероглифов в Японии
- Слово и изображение в прикладном искусстве
- Эстетика отрицания Фудзивары-но Тэйки
- “Восемь мостов” Аривары-но Нарихиры
- “Краса цветов” Оно-но Комати
- Текст и иллюстрация порознь: оформление книг на Западе
- Текст и иллюстрация в комиксах
- Современная поэзия и иллюстрация

II Красота по-японски, красота по-европейски

Восток знакомится с Западом: выразительные формы в японском и западном искусстве

- Открытие японской эстетики
- Распространение западных живописных техник в Японии
- Два подхода к живописи
- Эстетика отрицания и крупного плана
- Разница мироощущений
- Декоративность в японском искусстве
- Зарождение традиции масляной живописи в Японии
- Чуткость восприятия и эмоциональность: глубинные основы васей ёга

III Истоки японских эстетических представлений

- Слово и образ
- Китайские иероглифы и японский язык
- Культура наследования имён
- Эстетика «пустых пространств»
- Открытки и знаковые объекты
- Гагаку без гагаку
- Красота каноническая и ситуативная
- Ёкояма Тайкан и Фудзи
- Куда уходит весна?
- Школьные песни и музыкальное образование
- Традиционалист Фукудзава Юкити
- Цветы преданности:
- Госюн, Бусон и белая слива
- Драконы, тигры и музеи
- Интерпретация как трансформация
- Интерпретация как творческий акт
- Японские мосты
- Ценность неопределённости
- Путешествия. Восток и Запад
- Токийский вокзал и культура путешествий
- Восприятие роботов в японской культуре
- Гора Фудзи как объект Всемирного культурного наследия

Об авторе



Предисловие к английскому изданию

На заре XX века японский писатель Нацумэ Сосэки провел два года в Лондоне, изучая английскую литературу. Позднее он поделился своими впечатлениями о пребывании в Англии в книге "Теория литературы", в частности, вспоминая:

«Моё предложение отправиться на прогулку и полюбоваться снегом вызвало у присутствующих смех. А пришедшееся как-то к слову замечание о том, что луна вызывает чувство сильнеешего душевного волнения, было выслушано с изумлением».

Для японцев снег и луна – не просто объекты природы. В повседневности обыденности они возникают внезапно словно Откровение, ярко осязаемое божественное присутствие и становятся посредниками для передачи чувственного опыта. Эти *anata cara** или "друзья души" на протяжении веков вдохновляли людей на создание поэтических произведений. Возможно, Сосэки вспомнил одно из таких стихотворений, – знаменитое хайку Басё, – когда приглашал своих английских знакомых полюбоваться снегом:

*Идёмте
Снегом любоваться!
Пока не упадём.*

пер.: В. Кулакова

Но ответная реакция оказалась для него столь неожиданной, что даже побудила к размышлениям об особом отношении японцев к природе. Трепетное отношение к прекрасному проявляется не только в повседневных суждениях и поведении, но даже в моральном кодексе и системе ценностей японского народа.

Данная книга представляет собой собрание эссе, исследующих уникальные проявления подобного восприятия прекрасного, зачастую в сопоставлении с западным его пониманием. Я искренне надеюсь, что последующие главы помогут [западному читателю] глубже понять японскую культуру.

Такакина Сюдзи

* В древности ирландского духовника называли *anata cara* - «друг души». Термин был популяризирован ирландским писателем Джоном О'Донохью в книге "Anata cara. Книга кельтской мудрости" (1997 г.)

Предисловие к японскому изданию

Однажды я ехал на скоростном поезде "Синкансэн", направляясь в Киото в компании моего друга, приехавшего из Франции погостить. Выдался погожий день, но туман вокруг Фудзи был настолько густым, что полностью скрывал гору. Мой друг, впервые посетивший Японию, в шутку предположил, что, возможно, никакой горы вовсе не существует.

“О, нет”, – тут же ответил я. – “Просто она очень капризна”.

Друг очень удивился.

“Вы так говорите о Фудзи, словно это – женщина!” – воскликнул он.

Именно тогда я впервые по-настоящему осознал, что во французском языке *Mont Fuji*, как и *Mont Blanc*, и *Mont San-Michel* относятся к мужскому роду. Разумеется, когда я говорю по-французски, я говорю о горе Фудзи как о существительном мужского рода, однако очевидно, что в моей душе её образ связан с представлениями об утончённой высокородной даме.

Святынище Сенген, расположенное у подножия Фудзи, изначально было связано непосредственно с горой, которую воспринимали как богиню. Со временем святынище стало центром поклонения богине Коноханасакуя-химэ, церемонии в честь которой проводятся и по сей день. Фудзи также играет важную роль в сказании о лунной принцессе Кагуя-химэ и в легенде о небесной деве в одеянии из перьев (сюжет послужил основой для пьесы театра Но “Хагоромо” или “Платье из перьев”). Несомненно, всё это способствует восприятию Фудзи как обладающей женской сутью. И, конечно же, среди множества картин, изображающих Фудзи, найдутся не одна и не две, сочетающие образ горы с грациозно танцующей чудесной красавицей.

В Европе же всё иначе. Со времён Древней Греции европейские горные божества воспринимались как мужчины, равно как и боги грома, ветров и рек. На картинах их всегда изображают как величественных, могучих мужчин. Исходя из культурного контекста, неудивительно, что мой друг весьма удивился, услышав, как я называю гору Фудзи “она”.

Мы не можем непосредственно увидеть собственное лицо; лишь взглянув в зеркало, можно понять, что делает нас уникальными. Отражение в зеркале – мы сами, но в то же время и образ, воспринимаемый другими людьми, нашим окружением. В случае Японии знакомство с формами творческого

самовыражения вроде искусства (архитектуры, живописи и ремёсел) и литературы (рассказов, поэзии и театра) и понимание основ иной – западной – культуры в сравнении с нашим типом восприятия помогает прояснить уникальные особенности нашей собственной культуры и художественной традиции.

Собранные под этой обложкой работы вместе составляют то, что можно назвать трактатом о японской культуре, увиденной в смешанной перспективе.

I

слово и образ; ЯПОНСКОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

написано на основе выступления в префектуре Сидзуока в 2014 году



Слово и образ: японское эстетическое сознание

Поэтическая форма, известная как *вака* (японская песня), издавна играла важную роль в японской литературе. Вака состоит из пяти строк – точнее, *ку* или *фраз* – выстроенных по схеме 5-7-5-7-7 слогов. Тогда как картины и другие визуальные формы искусства проносят через года образы, вака донесли до нас лишь слова. Тем не менее, песни существенно повлияли на формирование эстетического сознания, впоследствии нашедшего отражение практически во всех произведениях японского искусства. Эстетическое восприятие является важной частью японской традиции, влияющей на образ мышления, речь и даже поведенческие модели нации; при этом оно совершенно отличается от западного.

Слово и изображение – принципиально разные вещи. Соответственно, на Западе их относят к двум обособленным категориям, но в Японии издревле между ними существует прочная связь. Современные японские дети до сих пор играют в рисовальные игры, в которых нужно написать иероглифы определенным образом, чтобы получилась картинка. Эти игры известны под общим названием *модзи-э* – *иероглифические картинки*. Схематическое изображение лица *хэнохэномохэджи**, созданное с использованием слоговой азбуки хирагана, восходит к периоду Эдо, а традиция в целом имеет ещё более долгую историю.

Противоположностью модзи-э являются *эмодзи* – *картинки-иероглифы*, так популярные сегодня среди молодёжи. Сам я ими не пользуюсь, но моя внучка часто добавляет улыбающееся лицо или какой-нибудь другой "смайлик" в конце электронного письма, предназначенного одному из её многочисленных друзей: "Пока!", а затем "смайлик". Если она сердится, для этого тоже найдётся смайлик. На самом деле, выбор эмодзи на современных

*Хэнохэномохэджи へへのもへじ – простое схематическое изображение человеческого лица с помощью символов хираганы. Принято считать, что "изобрели" его японские школьники. Изображение стали использовать как аналог лица для тех, у кого лица нет и быть не может, например, у пугал.

В анимэ «Мононоке» персонаж возвращает себе украденное духом лицо, изобразив вместо него хэнохэномохэджи, а затем присвоив себе этот облик.

мобильных телефонах настолько широк, что есть несколько вариаций эмодзи с рассерженным лицом: одно очень злое, другое немного раздосадовано и так далее. Вереницы эмодзи, ожидающие подходящего случая. Внучка однажды сказала, что существует более трёхсот смайликов, но я предполагаю, что сегодня эта цифра стала ещё больше.

Конечно, нечто подобное существует и за пределами Японии, хотя и в упрощённой форме. Например, футболки с надписью "I ♥ NY", где сердце – это картинка-эмодзи, произносимая как *любовь*. Но среди молодого поколения Японии эмодзи не просто пользуются популярностью, они являются неотъемлемой частью повседневной жизни. Чего не увидишь за границей*.

В Японии тесная взаимосвязь между словом и образом восходит к древности и прослеживается даже в произведениях искусства**.

Кокинвакасю и японская эстетика

"Кокинвакасю" – поэтическая антология вака, созданная в X веке. Её название переводится как "*Собрание старых и новых песен*", но даже на русском языке её обычно называют "*Кокинвакасю*" или просто "*Кокинсю*", для краткости. У сборника есть два предисловия: одно написано на классическом китайском языке, а другое – на японском. Считается, что "японское предисловие", записанное слоговой системой *кана*, было написано Ки-но Цураюки, составителем "*Кокинсю*" и выдающимся поэтом.

*Примечание к английскому изданию: использование эмодзи за пределами Японии, конечно, значительно расширилось за последние годы.

** Ср.: «Разве не удивительно с современной точки зрения, например, то, что слово, идея в системе средневекового сознания обладали тою же мерой реальности, как и предметный мир, как и вещи, которым соответствуют общие понятия, что конкретное и абстрактное не разграничивались или, во всяком случае, грани между ними были нечёткими?». А.Я. Гуревич, «Категории средневековой культуры. О «странностях» средневекового сознания».

Начинается оно так:

«Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени – человеческого сердца и превращаетесь в мириады лепестков речи, в мириады слов.

Люди, что живут в этом мире, погружены в густые заросли суетных дел; и все, что наполняет их сердца, они высказывают в связи с тем, что они слышат и что они видят

И когда слышится голос соловья, поющего среди цветов, или голос лягушки, живущей в воде, хочется спросить: что же из всего живого на земле не поёт своей собственной песни?..

Без всяких усилий движет она небом и землей, пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу, утончает союз мужчин и женщин, смягчает сердца суровых воинов... Такова песня».

Пожалуй, это можно назвать первым зафиксированным изложением японских эстетических воззрений. Текст представляет собой нечто большее, чем просто предисловие к книге стихов; в нём отражён японский взгляд на красоту. Давайте прочтём его более внимательно.

"Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени – человеческого сердца...". Первые два слова – *песни Ямато* – в оригинале звучат как *Ямато-ута*, что буквально означает *песни земли Ямато*, где Ямато – поэтическое название Японии того времени. Другими словами, *песни Ямато* – синоним для *вака*. Семя *вака* – человеческое сердце, а слова – цветы, поднимающиеся из этих семян.

"... всё, что наполняет их сердца, они высказывают в связи с тем, что они слышат и что они видят". То же самое можно сказать и о современных японцах, выражающих свои мысли и чувства в форме *вака* (5-7-5-7-7), или в форме *хайку* (5-7-5).

"... голос соловья...". Здесь Цураюки вводит идею песни (поэзии) как универсальной практики, о которой дальше будет сказано подробнее.

Последующая часть посвящена практике стихосложения. Для японских читателей её смысл очевиден, но читателям западным необходимы пояснения. Дональд Кин, сыгравший большую роль в знакомстве Запада с японской литературой, упоминал в своей "*Истории японской литературы*" и других работах о сильном впечатлении, которое произвело на него прочитанное в юности "японское предисловие" к "*Кокинсю*".

По моему опыту, два утверждения из этого отрывка вызывают наибольшее изумление у западных читателей. Первое: "что же из всего живого на земле не поёт своей собственной песни?" В англоязычном мире поэты считаются особой категорией людей, одарённой вдохновением от Бога, и обладающей уникальным творческим гением, в отличие от остального большинства. В Японии же поэтом может быть любой. Например, в антологию "*Манъёсю*" (VIII в.) включены песни *сакимори* или пограничников – простых людей, призванных охранять западное побережье страны. Но даже они, столь далёкие, казалось бы, от творчества, писали стихи.

Иногда я беседую с иностранными гостями, которые не верят, что стихосложение может быть столь обыденным занятием. Тогда я предлагаю им купить любую японскую газету и убедиться самим. Какую бы газету они не выбрали, объясняю я, там найдётся ежедневная поэтическая колонка с вака и хайку, составленная по письмам читателей со всей страны – сотен, если не тысяч людей, принадлежащих ко всем слоям общества. На людей из других стран, где умение писать стихи – своего рода привилегия, мой рассказ всегда производит сильное впечатление.

"Без всяких усилий движет она небом и землей...". Эта идея ещё больше поражает западных читателей. В древности люди полагали, что земля неподвижна; движутся лишь солнце и луна. Подобно дождю и грому, светила считались неподвластными человеку, заставляя задаваться вопросом, что же за сила всё-таки повелевает ими. Древние греки представляли себе особый класс божеств; как только набрало силу христианство, эта роль была отведена единому Богу. Существует фреска Рафаэля – любой посетитель Ватикана может увидеть её – с изображением Бога, приводящего в движение небесный свод. Идея японцев о том, что декламация стиха может сдвинуть небо и землю, показалась будущему профессору Кину просто абсурдной.

В Японии хорошо известна легенда о поэтессе IX века Оно-но Комати, вызывавшей дождь с помощью стихов; правда это или нет, но люди моего поколения в детстве часто слышали эту историю. Известен и противоположный случай: стихотворение, сложенное третьим сёгуном Камакуры Минамото-но Санэтомо во время проливного дождя:

«Во время наводнения, приключившегося в седьмую луну первого года Кэнрэки, горестные сетования земледельцев переполнили небеса. И тогда, представ в одиночестве перед Буддой моего домашнего алтаря, я вознес краткую мольбу».

В такие времена
Страдания и жалобы народа
Превыше всех забот.
Божественных драконов осьмерица,
Останови губительный потоп!

пер.: В. Марковой

Рассказывают, что декламация положила конец дождю. Выходит, поэзия может не только двигать землю, она также может управлять погодой. "Японское предисловие" к "*Кокинсю*" утверждает, что песня может побеждать "демонов и богов, невидимых глазу", и древние японцы считали это чем-то не подлежащим сомнению. По словам профессора Кина, таково ещё одно разительное отличие восточного восприятия роли поэзии от западного.

Далее следуют отношения "*мужчины и женщины*". Что логично; в антологиях, состоявшихся с древних времён, найдётся бесчисленное множество стихотворений о любви. Затем "*сердце воина*": даже солдаты писали стихи, вплоть до военачальников-сёгунов, чему есть множество примеров. Существовала даже практика, более того, традиция, когда воин, лёжа на смертном одре, сочинял и декламировал прощальное стихотворение.

Важно помнить, что Цураюки описывает ямато-ута, то есть японскую песню (поэзию). В те времена под поэзией чаще подразумевались произведения, написанные на китайском языке. "*Кокинсю*" же, уточняет Цураюки, является собранием именно японской поэзии.

Значение императорских антологий вака

Итак, "*Кокинсю*" стала первой из *тёкусэн вакасю* – "*Императорских антологий вака*". Труд по выбору и компоновке стихотворений для неё был возложен на Ки-но Цураюки, а само создание антологии совершилось по приказу императора Дайго. Столь крупный национальный проект был завершён в 905 году, примерно за столетие до того, как Мурасаки Сикибу написала "*Повесть о Гэндзи*".

Со временем количество императорских антологий вака стало увеличиваться, составив длинный перечень названий. В XI веке император Мураками

поручил Фудзиваре-но Мититоси составить сборник *"Госэн вакасю"*, или *"Поздний сборник японских стихов"*. В XII веке ушедший на покой император Го-Сиракава повелел группе поэтов во главе с Фудзиварой-но Сюдзэем создать антологию *"Сэндзайвакасю"*, или *"Собрание японских песен тысячелетия"*. В 1205 году Фудзивара-но Тэйка представил императорскому двору *"Син кокин вакасю"* или *"Новый сборник старых и новых японских песен"* - почти через триста лет после *"Кокинсю"*.

Конечно, существовали и другие поэтические сборники, составленные по императорскому указу; император всегда играл важную роль в культурной сфере. За столетие до *"Кокинсю"* императоры Сага и Дзюнна инициировали составление трёх антологий, включая *"Кэйкокусю"*, или *"Собрание, [управлению] государством помогающее"*. Однако в них содержалась поэзия на китайском, а не японском языке. А ранее было создано ещё множество других императорских сборников поэзии – но также на китайском языке.

Начиная с периода Нара (VIII в.), если не ранее, китайский являлся письменным языком японского правящего класса. Нормативные и правовые документы составлялись на китайском, также как и прочие официальные документы и переписка. Знание китайского языка было обязательным для всех должностных и официальных лиц Японии. Полагаю, так повелось со времён Химико, древней королевы-шаманки, скончавшейся примерно в середине III века. Национальным сокровищем культуры номер один является золотая печать, хранящаяся в городском музее Фукуока, на которой, как знает каждый японский школьник, по-китайски написано: *"Печать ханьского вана японской страны На"*. *"Хань"* относится к династии Восточная Хань в Китае, позволяя датировать печать I веком нашей эры. *"На"* в то время являлось королевством в составе Японии. То есть властитель На получил эту печать от правящего императора династии Хань.

В тот период китайская цивилизация была сердцем Восточной Азии. Япония и Китай, должно быть, уже имели какие-то дипломатические отношения; владыка На вряд ли мог получить подобную печать, по крайней мере, не поддерживая переписку с китайским правителем. Аналогично, если бы существовали отношения между Химико и Цао Вэй, как то описано в китайских исторических текстах *"Летописи троецарствия"*, они, должно быть, также поддерживались с помощью писем на китайском языке. Официальная версия гласит, что китайская письменность проникла в Японию в V или VI веке, но реальная дата, вероятно, должна быть значительно сдвинута на более

раннее время, иначе установление такого рода отношений с Китаем было бы невозможно.

Итак, в Древней Японии были необходимы познания в китайской грамотности. Все чиновники умели читать и писать на китайском, и, конечно же, студенты и послы пользовались этим языком, пока находились в пределах Китая. В период Хэйан государственный деятель и учёный Сугавара-но Митидзанэ писал замечательные стихи на китайском языке. И, как я упоминал ранее, существовало несколько императорских антологий, в которых были собраны стихи японских поэтов, пишущих на китайском.

В то же время создавались и стихи на японском языке; даже Митидзанэ писал такие. Осознание ценности традиции *ямато-ута* постепенно росло, так что "*Кокинсю*" была составлена как своего рода декларация японской эстетики. Всё это есть в "японском предисловии" Цураюки, начинающемся со слов *ямато-ута - песни Ямато*.

Конечно же, вака восходит к гораздо более древним временам. Согласно "*Кодзики*" (начало VIII в.), первая вака была сложена божеством Сусаноо-но Микото:

Восемь гряд облаков
Над Идзумо простираются,
Где возвожу я для милой
Покои в восемь оград
Эти покои в восемь оград!

Образ Сусаноо-но Микото относится к области легенд, но самая ранняя из сохранившихся вака была написана в эпоху антологии "*Манъёсю*", за столетия до "*Кокинсю*".

Не так давно в префектуре Сидзуока была напечатана антология под названием "*Фудзи: сто стихотворений ста поэтов*" (Fuji-san hyakunin isshu), которую я нахожу превосходной. В антологию вошли стихи, посвящённые горе Фудзи, сложенные как современными поэтами, например Таварой Мати, так и принадлежащие кисти таких исторических личностей, как Ямабэ-но Акахито и Какиномото-но Хитомаро, творивших в VIII и VII веках соответственно.

Следует особо отметить, что стихи, написанные более тысячелетия назад, понятны даже нынешним ученикам начальной школы. Возьмём, например, знаменитую вака Акахито о горе Фудзи:

К заливу Таго
Я выйду и словно бы вижу:
О, белотканый -
Над высокой вершиной Фудзи
Падает, падает снег.

пер.: В. Сановича

Стихотворение относится к лингвистической традиции, сохранившейся вплоть до наших дней.

В современной Франции, Англии или в Германии люди уже не могут понять язык, на котором говорили их предки в VIII веке. Существует много великолепных старинных стихотворений на этих языках, но их создание относится к периоду позднего Средневековья или Ренессанса. До этого по всей Европе преобладали греческая и латинская литературные традиции. Конечно же, и в те времена создавалась своя чудесная поэзия, однако в современном мире она мало известна. Нынешние европейцы не понимают латынь и используют её в крайне малых объёмах.

Старинная английская поэзия, которую мог бы понять носитель современного языка, датируется XIV или XV веком. *"Божественная комедия"* Данте (XIV в.) знаменита тем, что написана на тосканском диалекте, который, по сути, сформировал современный итальянский язык. Хотя Данте писал стихи и на латыни, что было более привычно в его время. В любом случае, лишь около XIV века в Европе начали появляться стихи на местных языках. Танка Акахито старше на века, однако, язык её понятен японцам и сегодня.

В европейской литературе существуют произведения на таких языках, как среднеанглийский и среднефранцузский, но и они недоступны современному читателю; понять их могут лишь учёные со специальным образованием – и, в отличие от тщательно составленной антологии *"Кокинсю"*, эти стихи бессистемно разбросаны по документам. В Японии же лингвистическая традиция длится в неизменном виде, начиная свой отсчёт, по крайней мере, со времен *"Кодзики"*. Случай, не имеющий аналогов. Я не хочу сказать, что японцы каким-либо образом превосходят иные нации. Традицию ямато-ута просто не с чем сравнить; она совершенно уникальна даже в мировом масштабе.

"Кокинсю" стала первой антологией, систематизировавшей японскую поэзию, причём её структура также уникальна. На Западе создавались свои

поэтические антологии, но, как правило, преобладающее значение имело имя автора. Например, люди моего поколения хорошо знают английский сборник под названием *"Золотая сокровищница"* (Golden Treasury), использовавшийся в школе в качестве учебного пособия. В нём последовательными группами собраны произведения Вордсворта, Байрона, Теннисона, ... но японские антологии, такие как *"Кокинсю"* и *"Манъёсю"*, организованы совершенно иначе.

Темой первого поэтического цикла *"Кокинсю"* являются сезоны: Песни весны, Песни лета и так далее. Самое первое стихотворение антологии начинается словами: *"Год не минул ещё, / а весна уже наступила"* (*toshi no uchi ni / haru wa kinikeri*). Это стихотворение о начале нового года, о самом начале весны. За стихами о весне следуют стихи о лете, и так времена года сменяются друг за другом. Далее следуют славословия, песни о любви, песни странствий и прочие. Существует цикл *"разные песни"*, но и они подразделяются по содержанию.

В результате стихи одного автора включены в несколько циклов. Если вам захочется прочесть все стихи Ки-но Цураюки в англоязычном сборнике, вы можете просто обратиться к соответствующему разделу, но в *"Кокинсю"* его стихи будут включены в несколько циклов. Таким образом, даже структура *"Кокинсю"* отличается от принятой на Западе. Следование природе – самый важный организационный принцип, прослеживаемый и во всех последующих императорских стихотворных собраниях, редакторы которых, как правило, проявляли больше интереса к миру природы, чем к личности автора.

Обратимся к одному из стихотворений-славословий самого Цураюки:

Вешней сливы цветы,
что первыми около дома
зацвели по весне, —
быть вам тысячи лет украшеньем
на пирах в день рожденья принца!..

пер: А. Долина

Согласно пояснительному тексту, стихи были *"написаны на складной ширме, находившейся позади принца Мотоясу на праздновании его семидесятилетия"*. В нынешней Японии шестидесятилетие празднуется как *канреки* (*kanreki*), завершение полного цикла китайского календаря. Похоже, в период Хэйан подобные торжества проводились каждые десять лет, начиная с наступления сорокалетия, или в честь какого-либо особенно

благоприятного события. На торжествах читались стихи, и многие из таких славословий вошли в *"Кокинсю"*.

Особо отмечено: *"написано на ширме, находившейся позади принца Мотоясу"*. Стихотворение было продекламировано, а затем написано на складной ширме непосредственно во время празднества, что позволяет отнести его к *бёбу-ута* (byōbu-uta), *"стихам на складных ширмах"*, – распространённому в те времена жанру, широко представленному в *"Кокинсю"* и последующих сборниках вака. Ширма же называлась *ута-бёбу* (uta-byōbu) или *"ширма со стихами"*. К сожалению, ни одна из оригинальных ширм не сохранилась, но мы знаем, что люди сочиняли стихотворения, вдохновляясь росписью, а затем надписывали на панелях ширмы текст: либо непосредственно на изображении, либо на отдельном листе бумаги, который затем наклеивался на ширму. В любом случае, союз слова и изображения создавал богатый многозвучный мир, а сама практика демонстрирует исключительно тесную связь между поэзией и живописью, существовавшую в Японии с древних времён.

Перетекание слова в образ

На рис. 1 представлено Национальное сокровище, относящееся к позднему периоду Хэйан, и известное как *"Тетрадь с Лotosовой сутрой на расцвеченной бумаге в виде веера"*. *"Тетрадь"* являет собой пример синтеза текста и слова, один из многих существующих. Как видите, слова *"Лotosовой сутры"* написаны прямо поверх изображения. Пожалуй, ни в одной стране не найдётся подобного примера. За пределами Японии люди всегда писали текст рядом с изображением, а не поверх него, ведь так легче прочесть слова. Но текст на веере написан поверх картины. И, похоже, здесь дело вовсе не в особой связи между словом и изображением. Эксперты тщетно пытались обнаружить её, но, по-видимому, это просто жанровая картина с написанными поверх неё словами сутры – декоративное изображение с текстом, сочетающее слово и визуальный образ.

Рассмотрим также *"Мандалу Драгоценной ступы"*, выполненную золотыми письменами (рис. 2) и относящуюся к периоду Камакура. Буддийская ступа

представляет собой сооружение для хранения реликвий. На картине она помещена в центре мандалы, выписанной золотом на тёмно-синей бумаге.

Присмотревшись, мы увидим, что на первом этаже находится изображение Будды, а крыши и стены представляют собой китайские иероглифы. На самом деле, каждая часть здания, вплоть до колокольчиков, свисающих с карнизов, состоит из слов, составляющих текст "*Лотосовой сутры*". Данное изображение священной ступы можно отнести к модзи-э.



Рис. 1. «Тетрадь с Лотосовой сутрой на расцветченной бумаге в виде веера», XII век. храм Ситэннодзи.



Рис. 2. Мандапа Драгоценной ступы, выполненная золотыми письменами. Между XII и XIII вв. Храм Мюхо-дзи.

Сори: пластическая чувствительность

Другой примечательной особенностью "*Мандалы Драгоценной ступы*" являются края её карнизного свеса, слегка загнутые вверх. На самом деле это характерная особенность всех японских ступ и пагод*. Храмы Дайго-дзи и Хорю-дзи являются яркими примерами такой архитектуры (рис. 3). Сам же изгиб, называемый в Японии *сори*, редко встречается в других странах.

Пагоды есть в Китае, и, конечно же, в Индии. Точнее будет сказать, архитектура пятиэтажной пагоды родом из Индии. Семиэтажная пагода на рисунке 4 построена народностью кидань в XI веке. Но обратите внимание – отчасти это может быть связано с местными климатическими условиями – её карнизные свесы выдаются не слишком далеко. Свесы крыш китайских зданий обычно выдаются очень далеко, а некоторые имеют и сильный прогиб, проходящий почти по всему крылу – изгиб, доведённый до крайности. Но в Японии изгиб традиционно делается небольшим. На рисунке 5 показан Золотой Павильон в храме Тосёдай-дзи; все храмы в Наре выглядят подобным образом.

Для японской архитектуры крыша очень важна. Большие крыши и широкие карнизные свесы – первое, на что обращает внимание зритель. Линия традиционной японской крыши проходит горизонтально, а затем слегка изгибается наверх на каждом конце. На рисунке 6 показан Павильон Реликвий (Саридэн) в храме Энгаку-дзи (г. Камакура), демонстрирующий, что тот же принцип использовался и в буддийской архитектуре периода Камакура.

*В оригинале «пагода».

Однако японский термин *го-дзю-но то* (пятиярусная башня) более точен. Здание представляет собой ряд напоминающих коробки конструкций, уложенных одна на другую, вроде традиционного *дзюбако* (деревянные многоярусные коробки для еды), где каждая секция частично вкладывается другую, создавая «башенку».



Рис. 3. Пятиярусная башня,
храм Дайго-дзи



Рис. 4. Семиярусная башня,
народность кидань

Все крыши – покрытые черепицей, мискантусом или соломой – имеют одинаковые очертания со слегка изогнутыми концами. В случае с Энгаку-дзи обратите также внимание на расположенные вблизи деревья, создающие впечатление, будто храм является объектом природы, а не рукотворным сооружением.



Рис. 5. Золотой Павильон,
храм Тосёдай-дзи



Рис. 6. Павильон Реликвий (Саридэн),
храм Энгаку-дзи

Те же формы используются и в военной архитектуре. На рисунке 7 показан замок Химэдзи, образец военной архитектуры. Другими словами, крепость. И, как можно заметить, его карнизные свесы лишь слегка загибаются наверх по краям, хотя это не имеет никакого практического обоснования. Замок выглядит чрезвычайно привлекательно и изящно; можно понять, почему его называли *Замок Белой Цапли*.

Крыша – важнейшая часть японской архитектуры, но тот же изгиб мы видим и в каменных стенах. В начале XVII века даймё Като Киёмаса пристроил к замку Кумамото наклонные каменные стены, названные *обращающими вражеских воинов вспять**, поскольку на них было трудно взобраться. Аналогичное архитектурное решение было реализовано в замке Эдо, где каменные стены имели похожий *сори*.



Рис. 7.
Замок Химэдзи



Рис. 8. Портрет принца Сётоку
с двумя принцами
(Shōtoku Taishi oyobi ni ōji-zō), VIII в.

*Musha gaeshi (武者返し) - «военный человек» + «поворот», «переворачивание»

В качестве ещё одного примера на рисунке 8 приведён портрет государственного деятеля и учёного VI-VII вв. принца Сётоку. Обычно картину называют "*Принц Аса*", по имени художника, написавшего её в конце VII или начале VIII века. Обратите внимание, что принц Сётоку носит пояс с пряжкой. Первоначально на японской одежде не было пряжек или пуговиц. Нечто похожее на современные пуговицы существовало в Европе уже в Древней Греции, затем появились пряжки. Однако в японской одежде всегда использовались лишь шнуры. Даже сегодня традиционная японская одежда изготавливается без фурнитуры; и всё же, на этом изображении принц носит пряжки, привезённые из Китая. Сётоку был серьёзным учёным, изучавшим сутры и писавшим комментарии к ним, но здесь мы видим, что он также проявлял интерес ко всему новому, не чураясь и иностранной моды.

А теперь взгляните на меч принца. Он прямой, как и все древние японские мечи. Железный меч из кургана Инарияма прям, также как и меч с семью лезвиями из Пэкче (Древняя Корея). Но меч у фигуры слева от Сётоку слегка изогнут. Изгиб в лезвиях японских мечей появляется, начиная с периода Хэйан, что становится отличительной чертой местного оружия. И вновь это тот же *сори*, что просматривается в очертаниях крыш и силуэтах замковых стен.

Европейская кривая, японское сори

На самом деле очень трудно перевести *сори* на английский или русский язык. Выше я использовал слово *кривая*, но это слово, наряду с его эквивалентами в других европейских языках, определяет противоположность прямой линии. Два понятия чётко различаются: с одной стороны – прямые линии, с другой – кривые.

В западной архитектуре кривые линии использовались со времён Древнего Рима. В архитектуре эпохи Готики и Ренессанса найдутся и своды, и купола, и арки. Всё это – криволинейные архитектурные формы, которые можно нарисовать при помощи циркуля. Для построения прямых линий используется линейка. Два типа линий абсолютно различны.

В Японии, чтобы выровнять карниз в новом здании или распилить прямые доски, плотники используют туго натянутый шнур. Во времена моего детства – а, возможно, ещё и сегодня – плотники носили с собой предмет под названием *сумицубо* (sumitsubo), *чернильницу**. По сути, она выполняет ту же функцию, что и европейский мел для разметки, но вместо мела здесь используются чернила. Сумицубо содержит внутри свёрнутый шнур, который пропитывают красителем и туго натягивают вдоль размечаемой поверхности, а затем снова накручивают на внутренний барабан. В итоге на поверхности остаётся след в виде прямой линии. По этим линиям плотники и разрезают доски.

Натянутая бечевка даёт идеально прямую линию. Если слегка ослабить шнур, получится плавное провисание. И обратите внимание, что линия карнизного свеса (и крыши) в традиционной японской архитектуре соответствует рисунку этого провисания. Другими словами, *сори* – это расслабленная прямая линия; а два вида линий в сущности – одно и то же. Описания домов, построенных в соответствии с традиционными методами, часто содержат примечания вроде: "*шнур следует натянуть отсюда сюда, а затем слегка ослабить*".

Вот почему буквальный перевод *сори* как *кривой линии* вводит в заблуждение. С точки зрения японцев, *сори* – это слегка изменённая прямая. В прежние времена плотники, специализирующиеся на строительстве святилищ и дворцов, также производили измерения с помощью инструмента, называемого *тавами сяку* (tawami shaku). *Сяку* – единица измерения, примерно равная футу (30,48 см), а *тавами сяку* буквально означает *гнувшийся сяку*. Инструмент представляет собой длинную тонкую планку из древесины японского кипариса.

Положенная на поверхность, планка лежит ровно. Поднятая с обоих концов, она провисает посередине под собственным весом. Говорят, плотники делились друг с другом секретами по поводу этого провисания, в том числе,

* Сумицубо (墨壺) — японский инструмент для разметки и макетирования, используемый для создания чернильной линии на древесине. Также сумицубо можно служить отвесом. Опытный плотник способен с его помощью прочертить изогнутую линию. Традиционно сумицубо делали из тутового дерева, но сегодня чаще используют твёрдое красное дерево; леска обычно шелковая. Сумицубо - нечто большее, чем просто утилитарный объект; этот предмет является символом профессии плотника в Японии.

как сделать середину доски немного толще, чтобы компенсировать провисание.

Если один конец *гнувшегося сяку* поднять выше другого, прогиб смещается от центра в одну из сторон, так что форма инструмента приобретает ту же диагональ, заканчивающуюся *сори*, которую можно увидеть в очертании *обращающих вспять* стен замка Куамото. Снова мы видим, что прямая линия и *сори* по сути едины*. Для получения обеих используется один и тот же шнур или мерная планка. Близкое родство между прямым и изогнутым можно обнаружить и в японской системе письма, и в поэтической традиции.

Пластичность хираганы

Каллиграфия на рисунке 9 запечатлела знаменитое первое стихотворение из "*Кокинвакасю*", принадлежащее Ариваре-но Мотокате:

Год не минул ещё,
а весна уже наступила,
и не ведомо мне,
как же звать теперь эту пору —
«старым годом» иль «новым годом»!..

пер.: А. Долина

* На первый взгляд, рассуждения автора кажутся несколько несерьёзными. Однако сущностная важность одной (единой) линии восходит к китайской культуре. Например, у Ши-тао в «Беседах о живописи»:

«В китайской эстетике Единая черта не только первый лепет живописного языка, но также и его последнее слово. Одной черты кистью достаточно, чтобы пробудить руку мастера; и тысячи ловко выполненных штрихов не могут замаскировать отсутствие этой одной недостающей черты. Единая черта — это пробный камень и камень преткновения, в китайской живописи она объединяет в себе все формы, метаморфозы, тонкости и трудности этого искусства. ... Она рассматривается китайской традиционной эстетикой как важнейший канал, через который выражает себя «одухотворенный ритм» — *ци юнь* (т. е. абсолютный предел, к которому стремится живопись). Благодаря тесной связи линии с «одухотворенным ритмом» она выходит за узкие рамки техники. Единая черта кисти предстает как посредник, способный передать видения духа во вселенском масштабе».

Оригинальное стихотворение написано хираганой, одним из японских фонетических алфавитов. Как показывает увеличенный фрагмент, в последовательности из двух символов, составляющих hito (ひと) в hitotose (эта пора), последний штрих hi (ひ) также является первым элементом to (と). Два иероглифа не разделены, но и не сливаются. Как правило, китайские иероглифы пишутся последовательно один за другим, отдельными знаками. Но письма хираганы настолько связаны, что один штрих может принадлежать двум иероглифам.

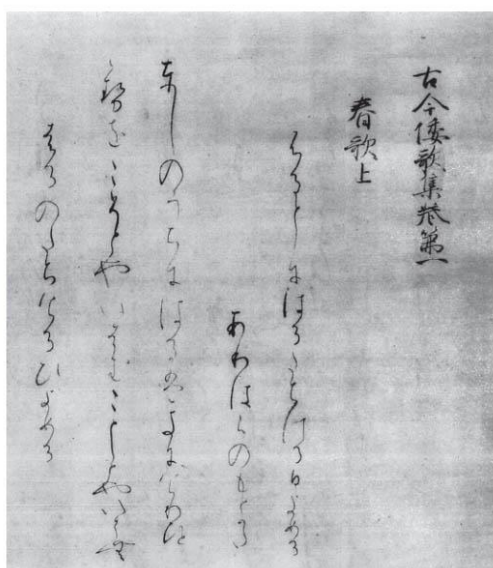
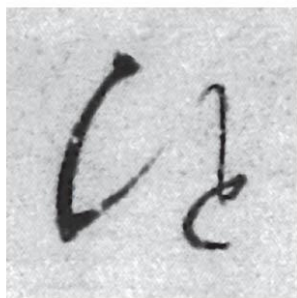


Рис. 9. Ки-но Цураюки, фрагмент "Кокинвакасю".
Часть 1, "Весна". XI век.
Слева увеличенный фрагмент с иероглифом хито



Рис. 10. Игровая карта
с частью стихотворения
Оно-но Комати из собрания
"Сто стихотворений ста поэтов"

В японской поэзии есть техника, называемая *какэкотоба*, обычно переводимая как "поворотные слова". В качестве примера рассмотрим две строки:

konu hito o
Matsuho no Ura no ...

О бухта Мацуо, скажи, ответь –
Кем сорвана назначенная встреча?

Подчеркнутая часть является одновременно концом предложения *Konu hito o matsu* (Ожидание того, кто не пришел) и началом названия места *Мацухо-но Ура*

(*Бухта Мацухо*). Японские поэты издавна использовали технику *поворотного слова*; вероятно, можно говорить и о существовании *поворотных иероглифов*.

С точностью неизвестно, когда в обиход вошла азбука-кана, но, скорее всего, это случилось в VII или VIII веке. Ко времени "*Кокинвакасю*" кана полностью сформировалась. Рисунок 10 – ещё один потрясающий пример использования хираганы. Это игровая *карута* (карта) из коллекции архива Ёмэй Бунко, на которой написаны несколько строк из "*Ста стихотворений ста поэтов*" (Хякунин иссю).

Мы ещё вернемся к этим картам, но обратите внимание, что все они надписаны хираганой, хотя и очень трудночитаемой. На самом деле это вторая половина стихотворения Оно-но Комати "*Краса цветов так быстро отцвела!*", к которому мы ещё вернёмся.

*Краса цветов так быстро отцвела!
И прелесть юности была так быстройтечна!
Напрасно жизнь прошла...
Смотрю на долгий дождь
И думаю: как в мире всё невечно!...*

С точки зрения исторического развития прямые линии, составляющие рисунок китайских иероглифов, таинственным образом изогнулись в письменах хираганы, что сравнимо с пластичностью *сори* в очертаниях крыш.

Архитектура японская и западная

Обратимся к миру архитектуры. На рисунке 11 показан греческий Парфенон, входящий в список Всемирного наследия ЮНЕСКО и часто сравниваемый с японским Великим святилищем Исэ (рис. 12). Как вы видите, здание Парфенона формируют два ряда колонн (внутренний и внешний) с уложенными поперёк них балками-эпистилями, увенчанными треугольной крышей. Такая конструкция известна как *стоечно-балочная*. Создание прочной опоры для крыши – важнейшая задача в архитектуре, и есть два способа её решения.



Рис. 11. Парфенон



Рис. 12. Великое святилище Исэ

Первый – использовать столбы или колонны. Таковы традиции японской архитектуры, как и в большинстве других стран, где здания строились из дерева, ведь древесный ствол легко превращается в колонну.

В Месопотамии здания строили из кирпича, который не подходил для создания колонн, поэтому мастера возводили кирпичные стены, а сверху сооружали арки. Камень, служивший строительным материалом в Европе, мог использоваться любым из этих двух способов, но чаще строители возводили стены. В результате, со времён Римской империи западная архитектура была архитектурой стен. В готическом и иных стилях, конечно же, использовались колонны, но стены были важнейшим архитектурным элементом.

Когда вы приходите к японскому храму, например Тосёдай-дзи или Энгаку-дзи, первое, что вы замечаете, – это крыша. В западных зданиях, таких как Парфенон, в глаза бросаются колонны или стены; крыша выпадает из обзора. Когда commodore Мэтью Перри в XIX веке прибыл в Японию и со своего корабля увидел город Эдо, говорят, он не заметил *"ничего, кроме крыш"*. И действительно, в ту пору, если смотреть с залива Эдо, городские крыши были приметнее всего (подобный вид представлен на рисунке 13).

Поскольку именно крыши делают японскую архитектуру уникальной, архитектурные стили различаются, прежде всего, по их облику: двускатные крыши, шатровые остроконечные крыши и так далее. Что в корне отличается от западной классификации, где архитектурные стили определяются эпохой: романский, готический стиль и так далее.

Перри прибыл в Японию в 1853 году. В 1860 году, в качестве ответного жеста, сёгунат направил посольство в Соединенные Штаты. Послы

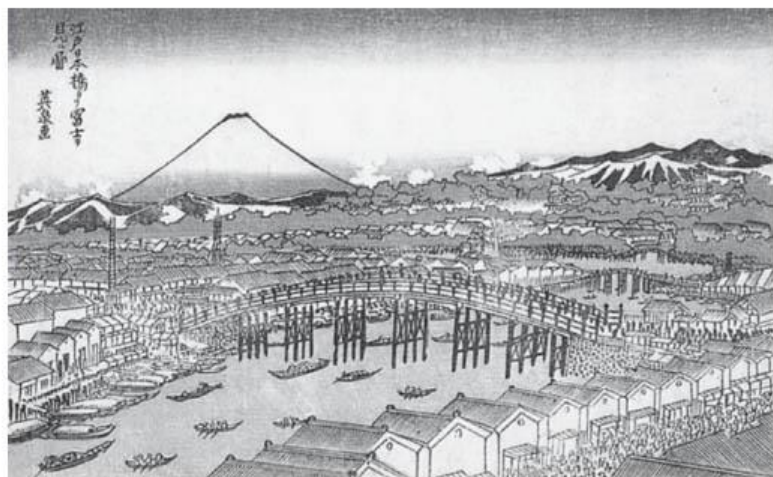
отправились в путь на корабле ВМС США, но их сопровождало японское судно "Канрин Мару" ("Непреклонный"), чтобы продемонстрировать, что и японскому кораблю под силу совершить подобное путешествие. Таким образом, "Канрин Мару" стало первым судном с полностью японской командой, пересекшим Тихий океан.

Когда, после непродолжительной остановки на Гавайях, посольство прибыло в Сан-Франциско, первым впечатлением японцев было: "Американские города – это не что иное, как стены!" Стены – вот что привлекло их внимание.

Парфенон – это храм. Именно по этой причине он построен из камня, а не из дерева, как обычные греческие жилища. Каждая колонна Парфенона состоит из небольших сегментов, уложенных друг на друга. Обратите внимание также на то, насколько неглубоки карнизные свесы крыши: они едва прикрывают здание.

Как я уже сказал, Парфенон часто сравнивают с Великим святилищем Исэ (рис. 12), в архитектуре которого также использованы столбы и поперечные балки. В центре находится один из *мунамотибасира* (*munamochibashira*), или *столбов, несущих гребень*. Столб поддерживает один конец конька, а крыша в целом удерживается навершиями, называемыми *тиги* (*chigi*)*. Одним из основных отличий святилища от Парфенона является чрезвычайная глубина карнизного свеса. Он не только визуально добавляет зданию объём, но и делает крышу более заметной. Несомненно, на внешнем облике сказываются местная география и климат: большее количество осадков и сильные ветра.

Рис. 13. Кэйсай Эйсэн "Вид на гору Фудзи и мост Нихонбаси в Эдо" (Edo Nihonbashi yori Fuji o miru zu). Из альбома "Знаменитые места Эдо" (Eisen Edo meisho)



Ещё одно важное отличие: Парфенон является сакральным пространством. То же самое относится и к западным христианским церквям. Наш, светский мир, находится за пределами церкви; лишь внутреннее пространство храма священно. Однако в Японии, как само сооружение, так и окружающий ландшафт считаются находящимися под властью божества. Например, Великое святилище Исэ окружено лесом Исудзу (рис. 14), и священной считается вся его территория. Переправившись через реку Исудзу, человек оказывается во владениях ками.



Рис. 14. Лес Исудзу
и Великое святилище Исэ

Что такое тории?

Далее я хотел бы обратиться к фотографии собора Парижской Богоматери (рис. 15). Кафедральный собор является местом присутствия христианского Бога, но площадь перед ним представляет собой всего лишь место собраний, абсолютно светский мир. И так было всегда. Лишь переступив порог собора, вы окажетесь в сфере божественного.

Как же обстоят дела в Японии? На рисунке 16 показана "*Касуга мандала*" (Касуга-мия мандала), датируемая периодом Камакура, что делает её примерной ровесницей собора Парижской Богоматери. На картине можно увидеть много разных сооружений. Они важны, но священными объектами

считаются не только здания; свято чтимой является вся местность. Даже гора Касуга на заднем плане считается священной. Вся территория является владением ками; а здания возведены для людей, приходящих на поклонение.



Рис. 15. Собор Парижской Богоматери

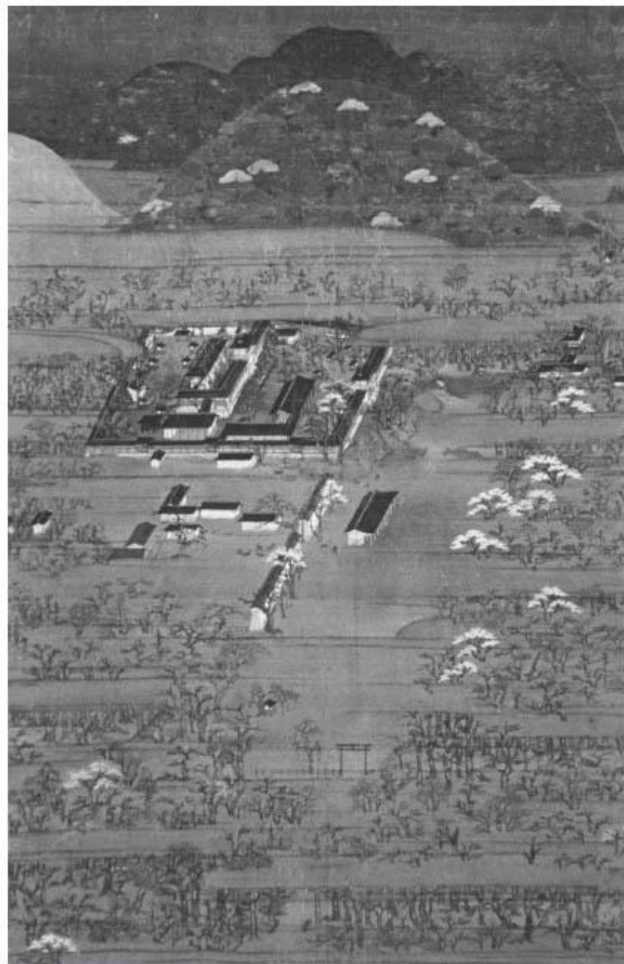


Рис. 16. Касуга-мия мандала. XIII век.
Токийский национальный музей

Что разграничивает японский сакральный и светский миры, если не архитектура, как на Западе? Ответ можно увидеть в нижней части рисунка 16: сооружение, похожее на ворота, и по форме напоминающее заглавную букву **П** (пи). Оно называется *тории*, и именно оно отделяет владения ками от обыденного мира. И сегодня перед каждым японским храмом есть тории. Проходя через них, мы попадаем в священное пространство, оставляя обычный мир позади. Однако с физической точки зрения тории не делают ничего особенного, чтобы обозначить различие. В этих воротах нет створок, их можно легко обойти.

В прошлом, когда иностранные гости спрашивали меня, что такое тории, я отвечал: “*Врата на границе владений kami*”. Но в других странах *ворота* или *вход* – нечто такое, через что необходимо пройти, чтобы попасть в место, находящееся за их пределами. Например, три входа в собор Парижской Богоматери открыты днём, но ночью внутрь никого не пускают. Двери закрываются, и внутреннее и внешнее пространства оказываются полностью отрезанными друг от друга. А через тории можно пройти в любое время или же просто обойти их. Мои иностранные собеседники не понимали, как такая постройка вообще может служить разграничителем. Честно говоря, различие есть, но оно не физического свойства, и существует исключительно в сознании японцев. Поэтому специалисты признают, что слово *gate / ворота* не в полной мере передает значение слова *torii*, и называют эти сооружения *тории* или *ворота тории*.



Рис. 17. Миядзима.

Тории гармонично вписываются в природный ландшафт. На рис. 17 показаны знаменитые тории в Миядзиме (Аки-но Миядзима)*, префектура Хиросима. *Тории* стоят в прибрежной зоне, так что во время прилива частично погружаются в воду. Всё, что находится на побережье по другую сторону *тории* – весь остров – считается священным.

*Миядзима — остров, расположенный в западной части залива Хиросима на расстоянии около 2 км от «большой земли». Считается одним из трёх красивейших пейзажей страны.

Важность созвучности природе для японского эстетического восприятия

В Японии и в западных странах по-разному трактуют удовольствие от взаимодействия с природой. На рисунке 18 представлена фотография знаменитых *Садов Версаля*. Они распланированы в стиле регулярного французского парка, ставшего образцом для оформления большинства западных парков. Клумбы имеют выраженную симметричность и человеческий замысел здесь очевиден, ведь даже тисы аккуратно подстрижены в форме конусов.

Также здесь присутствует фонтан, пусть в момент создания фотографии он и не работал. Облик парка впечатляет, однако он является результатом принуждения природы подчиниться искусственному порядку.

Предполагается, что в японском саду воздействие человека должно быть совершенно незаметно. Конечно же, садовники выполняют различные виды работ, но результат выглядит естественным, как если бы это был уголок дикой природы. На рисунке 19 показан сад вспомогательного храма Дайсэ-ин при монастыре Дайтоку-дзи, расположенный перед зданием, где проживает глава Дайсэ-ин. В весьма ограниченном пространстве мастерски создан образ горного пейзажа.

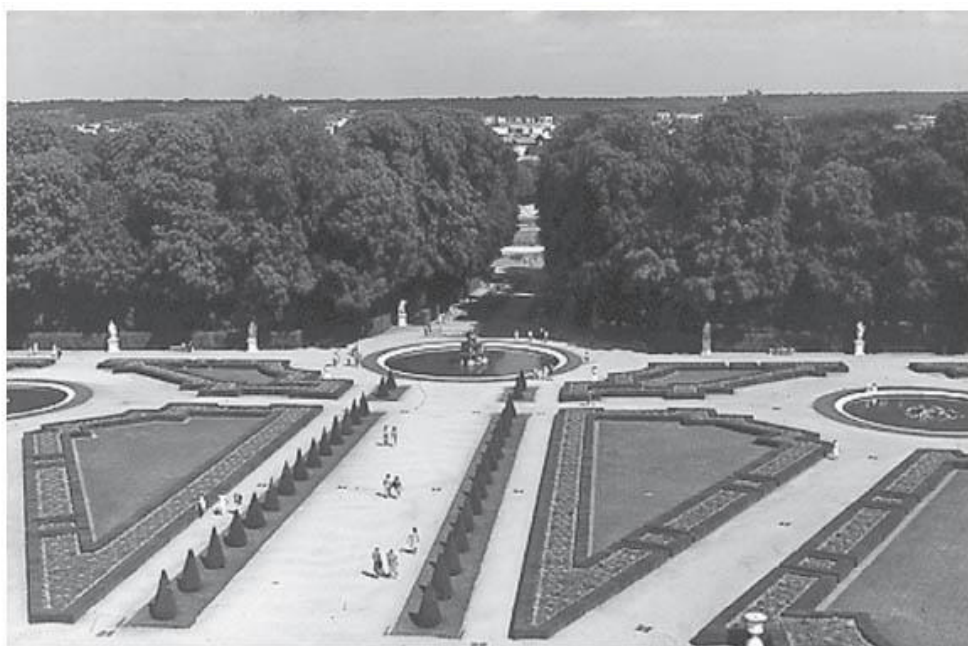


Рис. 18. Сады Версаля



Рис. 19. Сад Дайсэн-ин, Дайтокудзи

Сады Версаля настолько велики, что простая прогулка по ним может показаться утомительной. Сад в Дайсен-ин крошечный, но при этом вмещает горы и долины. Он относится к так называемым *садам камней*, где белый песок и гравий создают впечатление водопада, струящегося в горах. Целью мастера-садовника было воссоздать уголок дикой природы на доступном пространстве. Сад был создан людьми, нашедшими подходящие камни и расположившими их согласно плану, но преднамеренное создание ландшафта, похожего на горную долину, – яркий пример созидания в соответствии с японскими эстетическими представлениями.

Теперь о фонтанах, которые являются обязательными элементами западного садового дизайна, и всё чаще появляются в японских парках. На рисунке 20 показаны работающие фонтаны Версальских садов. В Швейцарии очень гордятся фонтаном Же-До на Женевском озере, способным выбрасывать воду на сотни метров вверх. Хотя, полагаю, за последние годы где-то мог появиться ещё более высокий фонтан. В Версальских садах ещё в XVII веке возник комплекс фонтанов, выбрасывающих струи воды на разную высоту и под разными углами, словно вода исполняет балетные па.



Рис. 20. Фонтаны Версальского парка



Рис. 21. Павильон Феникса (Hōōdō) в храме Бёдо-ин в Удзи

В западном парке предполагается неперенное наличие фонтанов. Однако выглядят они довольно неестественно. В природе вода всегда стремится вниз, фонтаны же направляют её вверх. Они – символы человеческой воли, действующей вопреки природе. В японских садах вода тоже служит украшением, но всегда включается в общую композицию как водопад, ручей или пруд, в соответствии со своими природными формами.

На рисунке 21 изображен Павильон Феникса (Hōōdō) в храме Бёдо-ин в Удзи, Киото. Павильон был недавно отреставрирован, в соответствии со старинными планами. Изначально предполагалось, что зрители будут любоваться павильоном с другой стороны пруда, будто над водной гладью им открывается вид [буддийской] *Чистой земли*. История гласит, что долгое время было сложной задачей поддерживать в пруду необходимый уровень воды. Такова классическая роль воды в японских садах. А моду на фонтаны лишь недавно позаимствовали с Запада.

Аналогичную разницу мы увидим в пристрастии Запада к высоким памятникам, относящимся к сфере городского планирования. Памятники, подобные *Эйфелевой башне* (рис. 22) и *Триумфальной арке*, расположены в самом центре города. И задуманы они так, чтобы служить знаковыми объектами, привлекающими внимание. В Японии так не принято. Просматривая серию гравюр "*Сто знаменитых видов Эдо*", выполненных Хиросигэ, мы заметим, что в городе практически не было ничего, что можно было бы назвать памятником.



Рис. 22. Эйфелева Башня

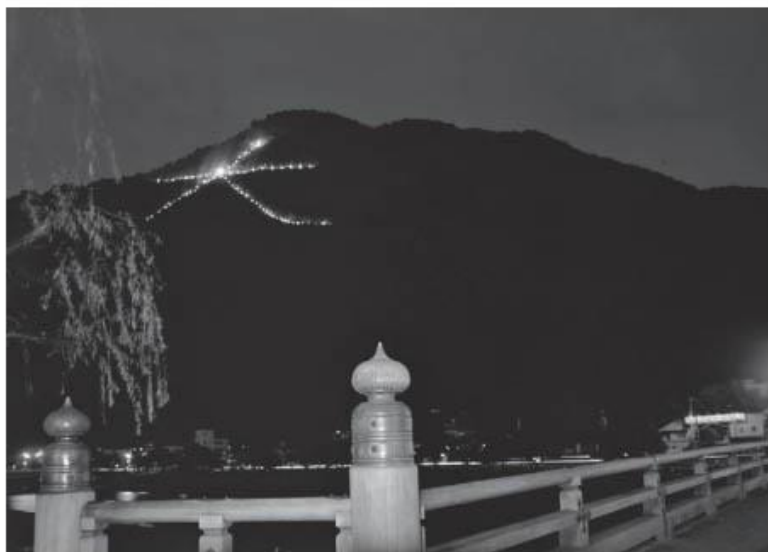


Рис. 23. Костры Даймондзи

И сегодня практически невозможно найти японскую открытку, на которой здание является единственной доминантой. На открытке с видом замка Химэдзи будет присутствовать цветущая сакура. Храм Кинкаку-дзи будет запечатлён под снежным покровом.

Времена года могут быть связаны и с определенными фестивалями. На знаменитом фестивале *Даймон-дзи* в Киото, иероглифы и изображения складываются из церемониальных костров, зажигаемых на склоне горы; на рисунке 23 показан иероглиф *дай* 大 (большой). *Мондзи* в названии фестиваля означает *иероглиф*; таким образом, полное название звучит примерно как "*Фестиваль иероглифа дай*". Первоначально праздник знаменовал прощание с духами предков, возвращающимися в родные дома на праздник *О-бон*. Но теперь это просто большой летний фестиваль. Подобные обряды, связанные с миром природы, фиксируются на протяжении всей истории Японии.

Времена года в японской живописи

Похожие принципы прослеживаются и в изобразительном искусстве. На рисунке 24 показана пара складных четырёхпанельных ширм, известных под названием "*Птицы осени и зимы*". Первоначально они составляли единую

длинную ширму, но в настоящее время её разделили на две части, левую и правую. На правой ширме изображён переход из лета в осень, по центру видна опавшая листва. Пейзаж левой ширмы начинается с образов осени и заканчивается – на дальнем левом конце – заснеженной равниной. Художник изобразил переход от осени к зиме, отсюда и название ширм. Вероятно, существовала парная ширма, изображающая переход от весны к лету, так что вместе они составляли полный сезонный цикл. Но эта ширма считается утраченной.



Рис. 24. "Птицы осени и зимы" (Shūtō kachō-zu). XVI в.

На одной картине рядом изображены и осенние листья, и снег; времена года перетекают из одного в другое. Когда западные зрители видят нечто подобное, они спрашивают: "Так что же здесь изображено — осень или зима?" На Западе, по крайней мере, со времён Ренессанса, предполагается, что картина изображает один-единственный момент времени. В Японии же время течёт внутри картины*.

На паре шестипанельных ширм *"Земледельческие картины четырёх времён года"*, расписанных в XIX веке представителем школы Кано, в пейзаж включены люди, занятые повседневными делами (рис.25). Напомню, что

*Что роднит их с православными иконами «с развёрнутым сюжетом», где внутри одного физического фрагмента-доски последовательно показано развитие событий некой истории от начала до конца. И отчасти делает японские картины-свитки прообразом киноленты или, скорее, диафильма.

рассматривать панели следует справа налево. И здесь мы увидим весеннее цветение сакуры, как на переднем плане, так и в горах, на заднем плане.

Неподалеку, на рисовых полях, люди ухаживают за молодыми ростками. На левой ширме изображена летняя сцена: река и пловцы. На заключительных панелях слева люди собирают урожай. На этом человеческая деятельность на полях заканчивается, пейзаж пустеет, а вдалеке в горах лежит снег. Такова ещё одна пара ширм, изображающая смену времен года от весны к зиме, но она отражает и повседневные бытовые сцены. На рисунке 26 слева крупным планом показан сбор урожая, и здесь же изображены радующиеся люди, играющие дети и т.д. — все эти повседневные сцены изображены вместе.

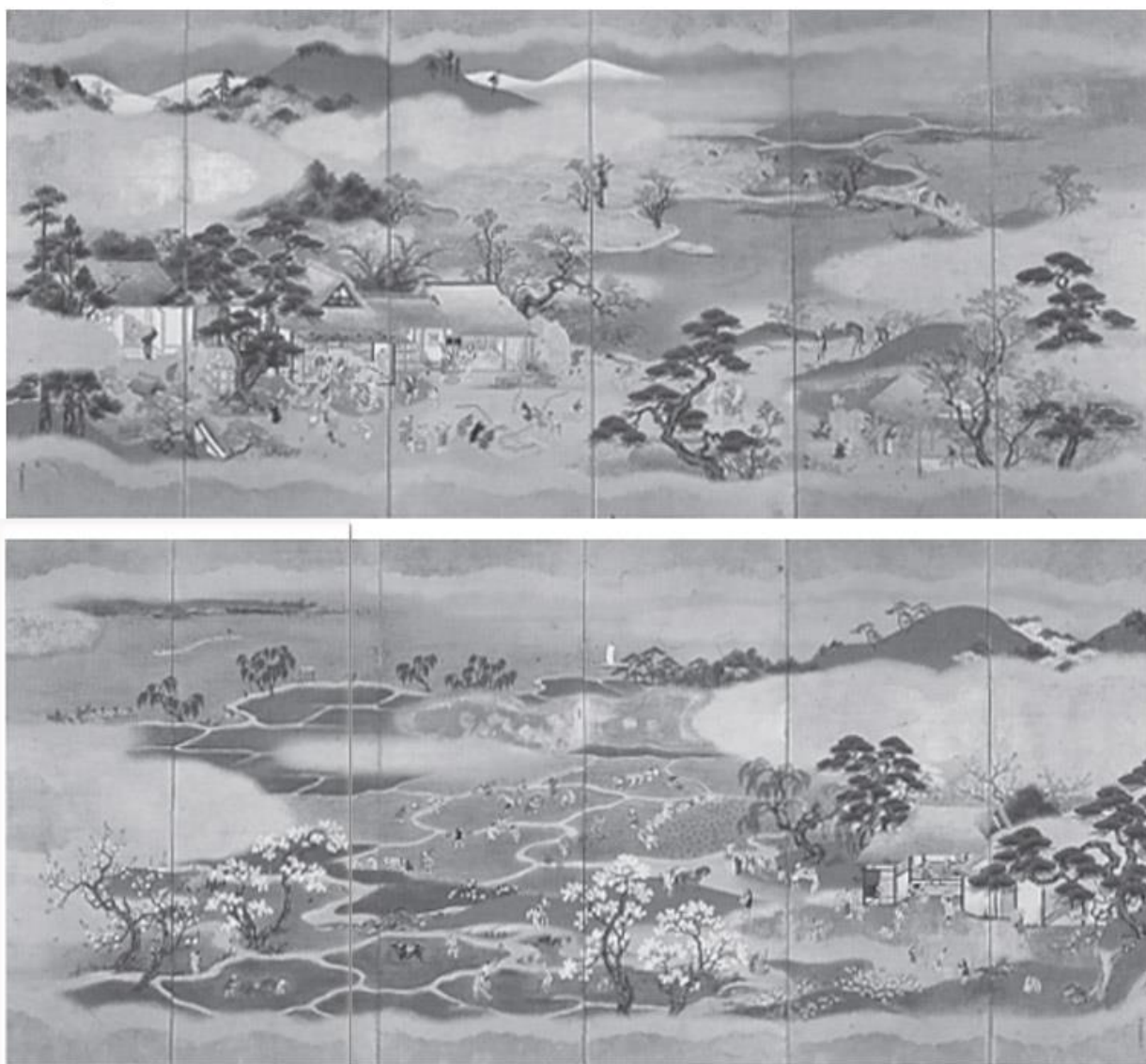


Рис. 25. "Земледельческие картины четырёх времён года"(Shiki kōsaku-zu). Около 1825 г.

Подобная изобразительная традиция прослеживается с древних времён, обусловленная удобным форматом свитка, называемого *эмакимоно* (скатанная картина), позволяющего образам беспрерывно сменять друг друга. Рисунок 27 — фрагмент знаменитого Национального Сокровища под названием "*Пейзажи четырёх времён года*", из собрания семьи Мори. Полный свиток (авторства Сэсю) очень длинный и изображает смену времён года от весны к зиме.

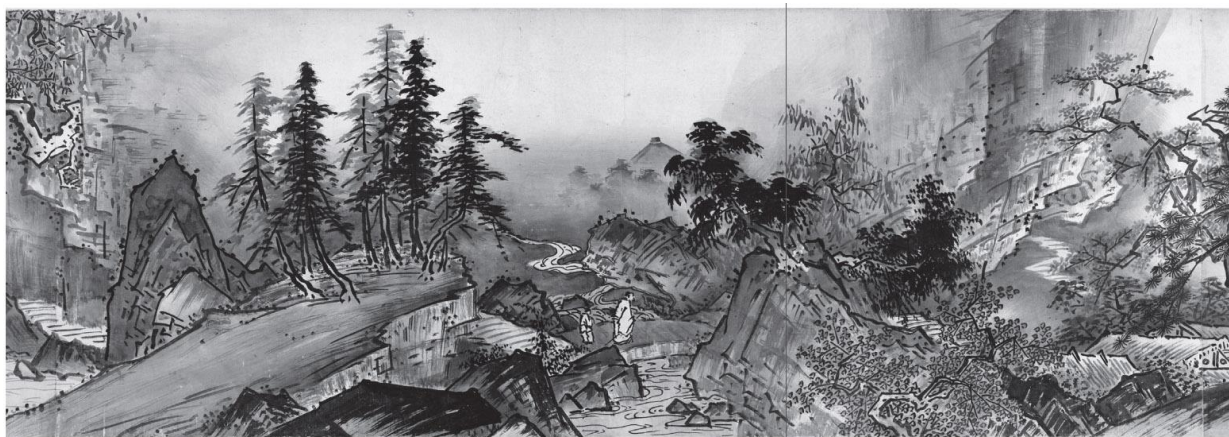


Рис. 27. Сэсю, «Пейзажи четырёх времён года». Из собрания семьи Мори. 1486 г..

Подобные работы создавались и в эпоху Мэйдзи, и позднее. На рисунках 28 и 29 представлены пейзажи четырёх сезонов авторства Хисиды Сунсё и Ёкоямы Тайкан. Первый свиток написан в 1910 году, второй — в 1947. По мере разворачивания свитков весенние картины сменяются летними, осенние — зимними. И всё это происходит внутри одной картины.

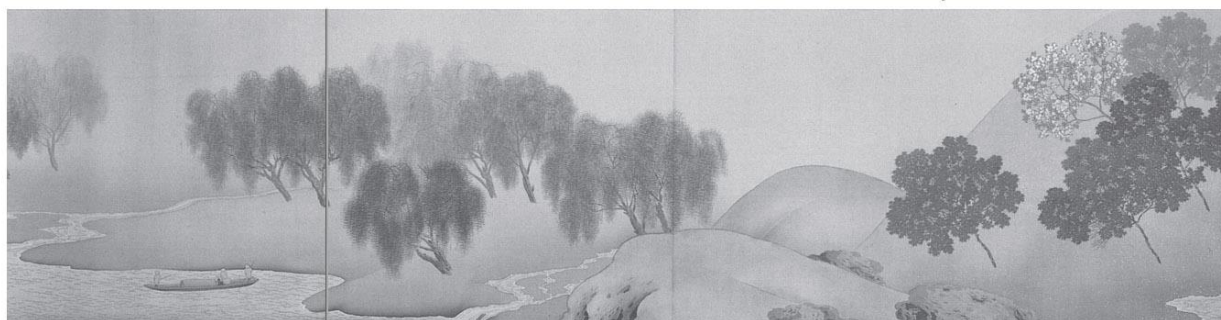


Рис. 28. Хисида Сунсё, «Пейзажи четырёх времён года», 1910 г.



Рис. 29. Ёкояма Тайкан, «Пейзажи четырёх времён года», 1947 г.

Эмодзи, модзи-э и иные игрословия

Далее я хотел бы поговорить об эмодзи. В качестве примера, иллюстрирующего любовь японцев к сезонным явлениям, рассмотрим рисунок 30: письмо хайдзина Ёсы Бусона, адресованное его другу.

Однажды, возвращаясь домой с прогулки, Бусон попал под дождь. К счастью, неподалёку оказался дом его друга, где поэт некоторое время переждал непогоду. Когда стало понятно, что в ближайшее время ливень не прекратится, Бусон одолжил зонт и отправился к себе. На следующий день он отослал зонт обратно с посыльным, приложив письмо. “Спасибо за Ваше вчерашнее гостеприимство, — говорится в письме. — Чай, который Вы подавали, пока я укрывался от дождя, был восхитителен. Я ждал удобного момента, чтобы вернуться домой, но дождь продолжал лить”. И Бусон нарисовал дождь. Предположительно, он хотел сказать “лил всё сильнее”, но выразил это с помощью картинки. Дождь нарисован будто бы детской рукой. Письмо заканчивается словами: “Возвращаю Ваш зонт, который я у Вас позаимствовал”. И вновь вместо того, чтобы написать “зонт”, Бусон его рисует. Другими словами, поэт использовал эмодзи.

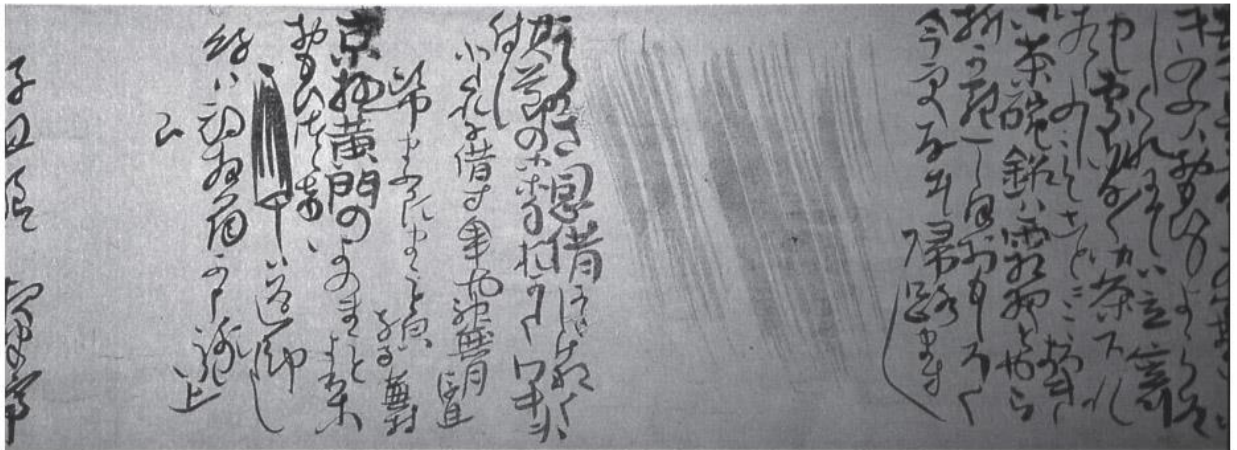


Рис. 30. Письмо Ёсы Бусона. XVIII в.

Рисунок 31 — ещё одно письмо Бусона, также адресованное другу и собрату-поэту. Письмо считается чрезвычайно ценным художественным объектом; настолько, что было объявлено Национальным культурным сокровищем. Адресовано оно Тайрайдо (таков был псевдоним друга). Содержание письма ничем не примечательно, но приветствие (в крайнем правом углу) интригует. Чтобы написать имя *Тайрайдо*, Бусон начинает с укрупнённого иероглифа *рай* 来. Это каламбур, основанный на том, что *тай* — первый элемент в имени друга — буквально означает *большой*. Получилось “*Большой иероглиф рай*“, то

есть *Тай-рай*. Затем идёт маленькое *до*, напоминающее здание в духе буддийской архитектуры. А всё вместе читается как *Тай-рай-до*. Далее следует записанное хираганой обращение “дорогой”.

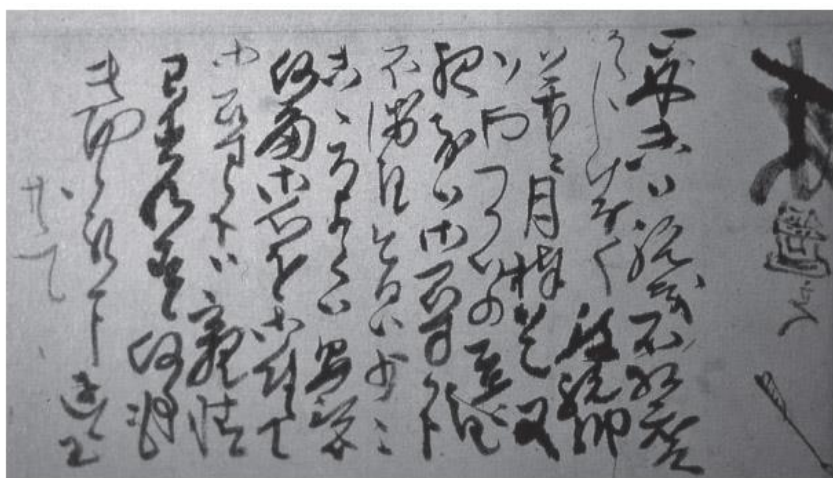


Рис. 31. Письмо, адресованное Тайрайдо. XVIII в.

Под приветствием, в том месте, где японский адресант обычно пишет своё имя, Бусон нарисовал изображение стрелы с половиной оперения. По-японски *стрела* — *я*, а *половина* — *хан*, поэтому картинка читается как *Яхан*, что является отсылкой к имени Бусона *Яхантей II* (*Яхантей I* был его учителем). Так что изображение стрелы Бусон использовал как своеобразную подпись. Поэты той поры часто играли в словесно-иконографические игры, представлявшие собой аналог современных эмодзи.

Особенно популярны подобные игры были в эпоху Эдо. Рассмотрим рисунок 32: гравюру укиё-э авторства Кацусики Хокусая. Поскольку это гравюра, существует множество её копий; можно даже предположить, что она была настоящим бестселлером. Гравюра относится к серии “*Шесть бессмертных поэтов*“, и изображает поэта по прозвищу Кисэн-Хоси, “монах Кисэн“. На украшенной орнаментом верхней половине листа записано одно из стихотворений Кисэна:

wa ga io wa
miyako no tatsumi
shika zo sumu
yo o ujiyama to
hito wa iu nari

В моей избушке,
К востоку от столицы,
Я скрыт от мира;
«Холмом уединения»
Прозвали это место.

Каллиграфические знаки рассеяны: стихотворение невозможно прочитать, просто начав сверху. Текст начинается справа, но каждая колонка постепенно опускается ниже, пока на самый верх не выскакивает строка “Я скрыт от мира“. Такой же скачок происходит во второй половине стихотворения. Очевидно, расположение знаков на листе задумано с определённой целью.

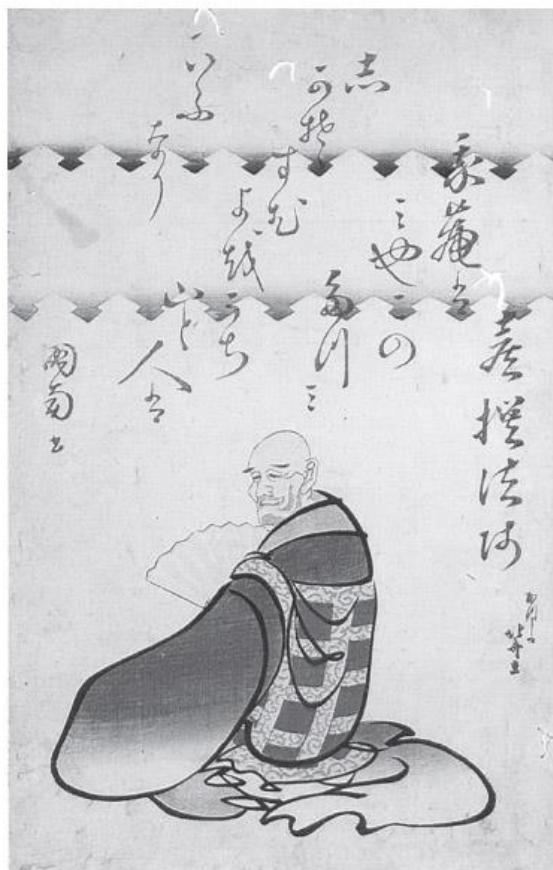


Рис. 32. Кацусика Хокусай, “Кисэн-монах” из серии “Шесть бессмертных поэтов”, XIX в. На фрагменте справа прорисованы знаки хираганы, складывающиеся в имя поэта.



За пределами Японии стихи всегда пишутся в виде аккуратно выровненных строк. Смещаться в стороны, как в этом стихотворении, не принято. Но для японского читателя в этом нет ничего необычного. Способ размещения иероглифов — всего лишь один из элементов оформления.

Под стихотворением мы видим портрет самого Кисэна, выполненный в манере, свойственной для игровых *карут*. Обратите внимание, что складки его одеяния акцентированы. Конечно же, это сделано намеренно. Фактически, это сигнал читателю, что картинку тоже следует “прочитать”: на облачении хираганой написано *Кисэн Хоси*, то есть портрет создан как модзи-э. В этой серии гравюр Оно-но Комати, Отомо-но Куронуси и другие *бессмертные поэты* изображены аналогичным образом: на одеждах каной написаны их имена. Такова игра, в которой картинки и слова сливаются воедино.

Следующим примером нам послужит стихотворение Какиномото-но Хитомаро:

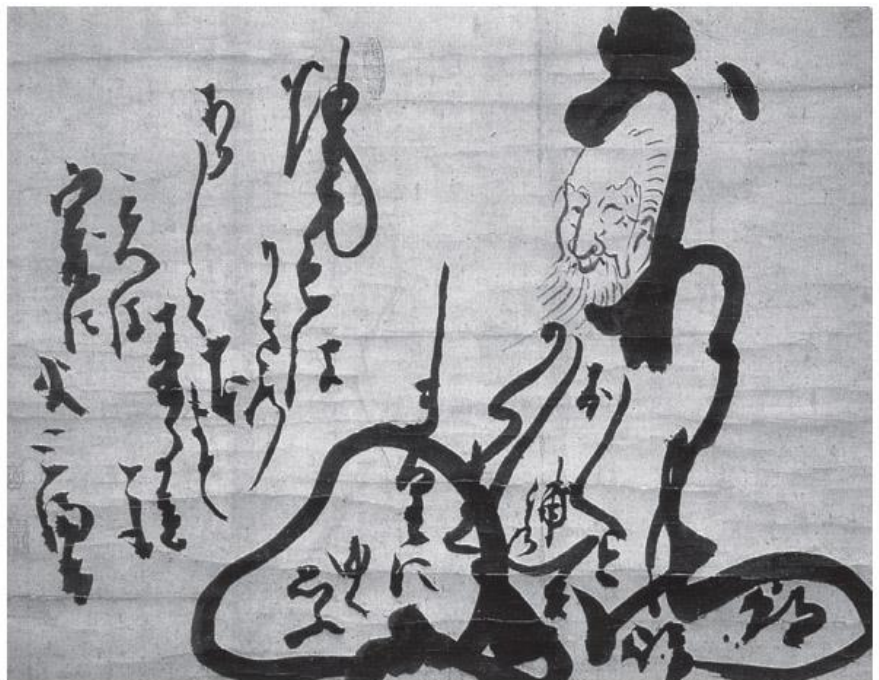
honobono to
akashī no ura no
asagiri ni
shimagakure-yuku
fune o shi zo omou

В тумане утреннем вся бухта Акаси,
Которой свет зари едва коснулся...
Не видно островов... И думы все мои
О корабле, что не вернулся...

пер.: А. Глускиной

Оно настолько известно, что его даже цитируют во введении к “Кокинвакасю”. Хитомаро, бог поэзии, был широко известен вплоть до периода Эдо, а это — его самое знаменитое стихотворение. Рисунок 33 представляет собой картину, включающую стихотворение, записанное Хакуином — дзэнским священником периода Эдо из города Сидзуока. Первая строка *honobono to* находится посередине, *fune* из заключительной строки — это голова, и так далее. На картине изображён Хитомаро, а поза с поднятыми коленями является иконографическим приёмом, позволяющим легко узнать поэта.

Рис. 33 Хакуин, “Портрет Хитомаро”,
период Эдо.



Синтез слова и изображения

Рисунок 34 является фрагментом прославленного произведения искусства периода Эдо: свитка работы Таварайи Сотацу с каллиграфией Хонами Коэцу. Из-за журавлей на заднем плане его обычно называют “Журавлиным свитком”.

Коэцу записал стихотворение Хитомаро “В тумане утреннем.. “ (полностью см. стихотворение выше) прямо поверх оригинальной картины Сотацу. Журавли нарисованы с помощью серебряного пигмента, а земля под ними золотая — роскошное сочетание. На Западе было бы немыслимо написать стихотворение поверх оригинального произведения искусства. На самом деле, сегодня и в Японии никому, владеющей картиной Сотацу, и в голову бы не пришло писать что-то на ней.

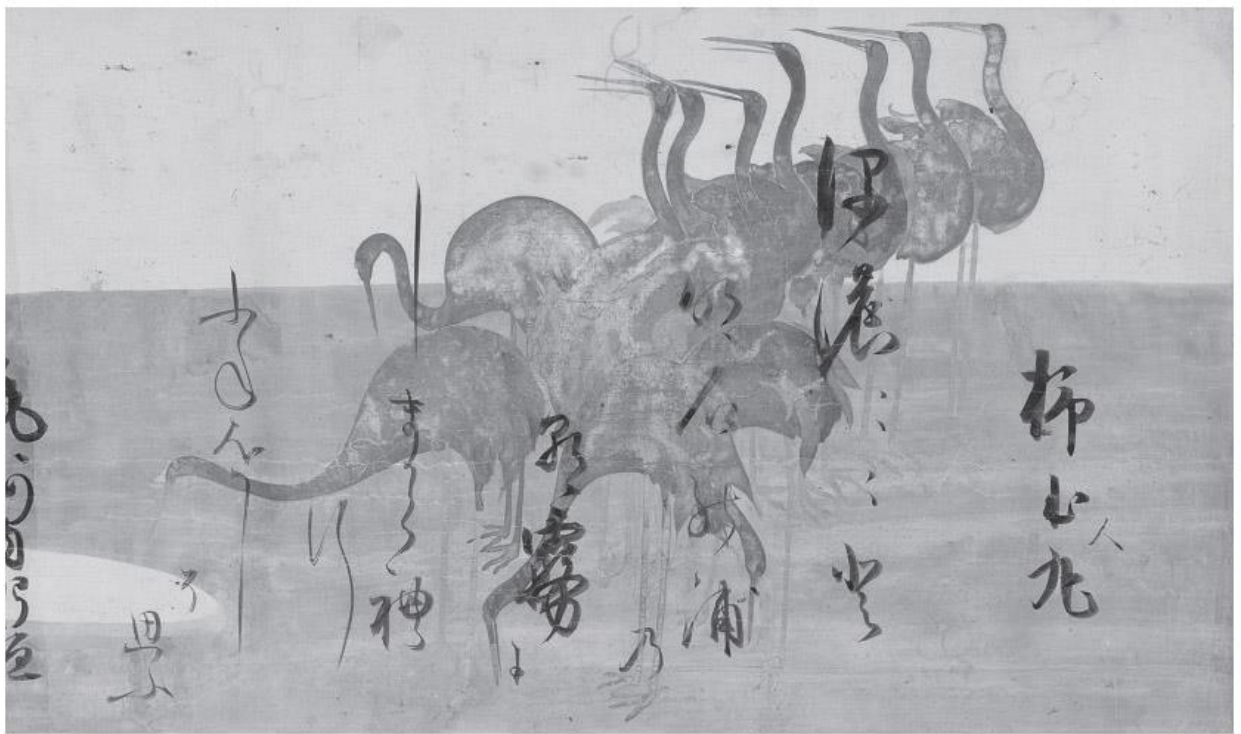


Рис. 34. Художник Таварая Сотацу, каллиграфия Хонами Коэцу. “Журавлиный свиток” (фрагмент), XVII в.

В Китае, если к картине добавлялись стихи, их писали на свободном пространстве. Сначала создавалась картина, а затем на пустом поле добавляли стихотворение. Однако Коэцу внезапно решил написать стихотворение прямо поверх картины, создав своего рода коллаборацию.

В правом нижнем углу проставлено имя Хитомаро, а остальной текст — это само стихотворение. Частично оно написано с использованием *маньёганы* — китайских иероглифов, используемых для обозначения звуков японского языка; так, как это сделано в антологии “Маньёсю”. Некоторые из знаков

маньёганы сохранились и после вхождения в обиход хираганы, что привело к появлению *хэнтайганы* (необычной каны), знаки которой использовались вплоть до периода Эдо.

На этой картинке первое *ho* написано стандартной современной хираганой ほ, а следующее *no* — знак хэнтайганы: иероглиф каны, основанный на китайском иероглифе 農. Затем идут две пары точек, обозначающие повтор. Что вместе даёт *honobono* (h превращается в b по фонетическим причинам).

Стихотворение продолжается, строка за строкой. И обратите внимание, насколько изумительно выглядит длинное и тонкое *shi* в *shima* (остров), повторяющее силуэт журавлиных ног.



Рис. 35. Художник Таварая Сотацу, каллиграфия Хонами Козэцу, “Олений свиток”. XVII в.

То же самое можно увидеть на “Оленьем свитке” на рисунке 35. Вновь Козэцу пишет стихотворение поверх картины Сотацу, на этот раз изображающей оленя на бледном, тонко прорисованном фоне. Стихотворение принадлежит Сайгё, чье имя указано внизу справа.

*kokoro naki
mi ni mo aware wa
shirarekeri
shigi tatsu sawa no
aki no yūgure*

И самый бездушный
Печальному очарованию
Не чужд в этот вечер –
Бекас пролетел над болотом.
Сгущается сумрак осенний.

пер.: А. Долина

Его прочесть труднее. Знаки хэнтайганы используются для части первой строки, а первые два знака хираганы *koko* — 二二 — выглядят не крупнее точек.

Есть старое стихотворение об этих двух парах точек (в юности я часто его слышал), которые были настолько распространённым способом написания *ko*, что сам иероглиф был известен как *futatsu moji* — двойной иероглиф:

futatsu moji
ushi no tsuno moji
sugu na moji
magari moji to zo
kimī o oboyuru

Двойной иероглиф,
иероглиф бычий рог,
прямой иероглиф
и изогнутый –
вот мои мысли о тебе.

Двойной иероглиф — это *ko* (二). Иероглиф *бычий рог* — *i* (ㄣ). Прямой иероглиф — *shi* (ㄥ), а изогнутый иероглиф — *ku* (ㄣ). В целом получается *koishiku*, что примерно означает “с тоской” (со всем устремлением сердца), что является ключом к стихотворению-загадке.

В “Оленьем свитке” *ko* также записано как две точки, дважды по две, так что получается *ko-ko*. Далее идёт *-ro naki*, записанное маньёганой, и переход к следующей строке. Здесь мы также находим длинную прямую линию *shi* вдоль хвоста оленя, повторяющую форму его ноги. Затем идёт *shigi tatsu sawa no* и, наконец, чуть поодаль, *aki noyūjūre*. Расположение иероглифов, каллиграфический стиль и сочетание китайских иероглифов, маньёганы и хираганы — всё это в совокупности создаёт чудесный образ, идеально сочетающийся с картиной.

Тирасигаки и кэсигаки

Следующие примеры взяты из документа, известного как “*Цуги-сикиси*” (“*Залатанная цветная бумага*”) и относящегося к периоду Хэйан. Тогда, как, впрочем, и сейчас, стихи записывали на цветной бумаге. На рисунке 36 представлены два бумажных листа, “склеенные” горизонтально, и наглядно объясняющие возникновение столь необычного названия сборника. Несмотря на большой промежуток по центру, это не два стихотворения, а одно. Вертикально расположенные строки поднимаются и опускаются, а текст представляет собой анонимное славословие из “*Кокинвакасю*”:

На Цукубе-горе
под сенью ветвистых деревьев
ждет скитальца приют —

— и затем, после большого пробела, —

но надежнее нет приюта,
чем под сенью твоей десницы!..

пер.: А. Долина

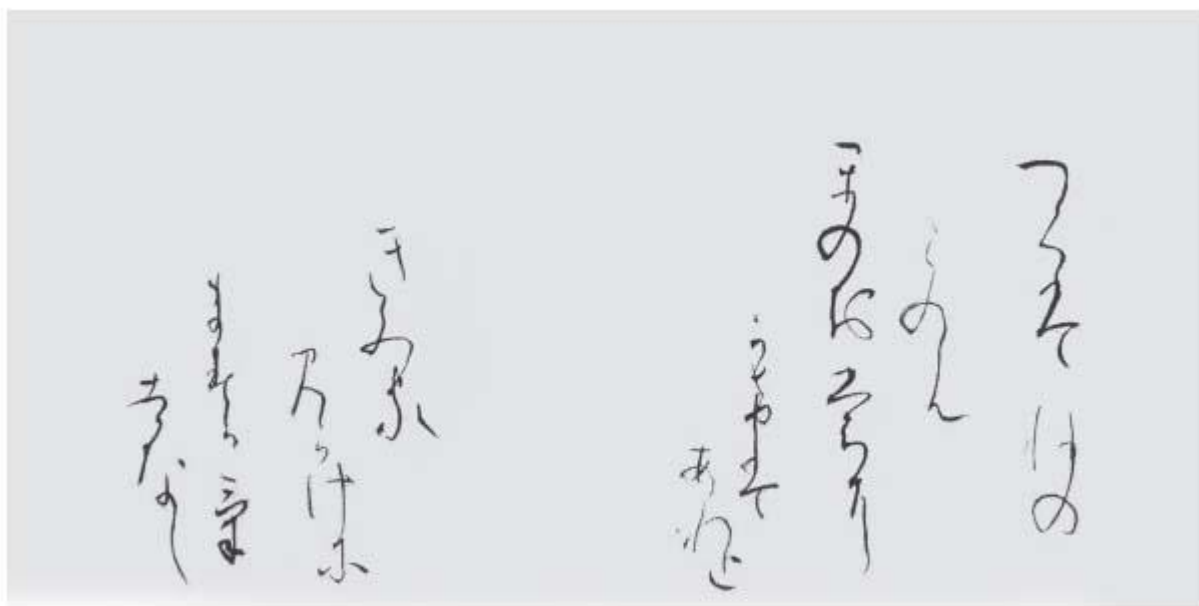


Рис. 36. "На Цукубе-горе"

*«Три сикиси» (三色紙) – три великих памятника каллиграфии эпохи Хэйан: «Цуги-сикиси» - 継色紙, «Сунсё:ан-сикиси» - 寸松庵色紙 и «Масу-сикиси» - 升色紙.

Две части разделены намеренно. Техника каллиграфа демонстрирует неординарное чувство пространства и известна как *тирасигаки* (chirashigaki) — *торопливая, отрывочная запись*. Каллиграфия, относящаяся к японской поэзии, всегда в некоторой степени “тороплива”.

Наиболее сложная форма тирасигаки известна как *кэсигаки* — *возвращающееся / обратное письмо*, при котором не соблюдается даже порядок расположения столбцов текста справа налево. Иллюстрация 37 — стихотворение Киёхары-но Фукаябу. Первая часть стихотворения начинается с самой высокой точки, там, где чернила самые тёмные, и продолжается столбцами влево, как обычно:

hito o omou
kokoro wa kari ni
aranedomo
kumoi ni ...

Вспоминаю тебя —
и сердце, что гусь перелетный,
устремляется ввысь,
воспаряет ...

Затем текст переходит направо, где и завершается:

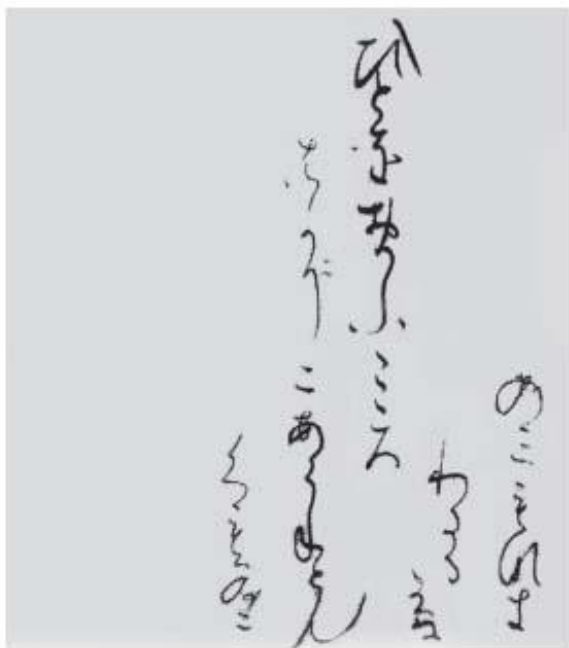


Рис. 37 “Вспоминаю тебя — и сердце”

... nomi mo
nakiwataru kana

... с печальным кличем
к небесам, под самые тучи...

Если прочитывать текст в том виде, как он записан, получится примерно следующее:

nomi mo naki
wataru
kana
hito o omou kokoro
wa kari ni aranedomo
kumoi ni

Такой порядок явно противоречит общепринятому правилу писать справа налево, но у поэтической каллиграфии в этом смысле было больше свободы. Обратите также внимание, что вся запись выглядит как равносторонний треугольник.

Особенность использования китайских иероглифов в Японии

Рисунок 38 — интересный пример картины, сопровождаемой стихами, которую я увидел на недавней выставке укиё-э. Стихотворение принадлежит Сайгё. Обратите внимание, что китайские иероглифы 世間 (*мир*) расположены на самом видном месте, посередине. Если их прочесть согласно китайско-японскому словарю, получится *seken*, но в этом стихотворении им присвоено исконно японское прочтение *yo no na*, с тем же значением. Вот пример того, что, по моему мнению, является уникальным японским явлением: заимствование китайской письменности с сохранением родного языка.

Когда в японский обиход вошли китайские иероглифы 山 — *гора* и 川 — *река*, они произносились приблизительно так же, как говорили китайцы того времени — *сан* и *сен* соответственно. Но в Японии эти же иероглифы могут произноситься или читаться как *яма* и *кава*, что соответствует звучанию исконно японских слов, обозначающих *гору* и *реку* соответственно. Варианты, известные как он-фонетическое и кун-интерпретирующее чтения, актуальны по сей день, и за большинством китайских иероглифов, используемых в Японии, закреплено, по крайней мере, по одному правилу для каждого типа чтения. Например, *kokin waka* в названии “*Кокинвакасю*” можно прочесть и как *inishie-ima no yamato-uta*. Конечно, это усложняет изучение иероглифов, поскольку необходимо запомнить чтение и произношение для обоих вариантов.

В остальном восточноазиатском культурном регионе — во Вьетнаме, Корее и Монголии — также перенимавшей китайскую письменность, подобного больше не было нигде. Как известно, Корея впоследствии перешла на хангыль — фонетическую систему письма. Иногда там ведутся обсуждения о возвращении к китайской письменности, но в основном сейчас пишут на хангыле. Вьетнам же перешёл на латинский алфавит.

В Японии, наряду со своей фонетической азбукой-каной, сохраняется и китайская письменность. И сегодня их объединяет стандартная орфография. Кана, разумеется, восходит к китайской письменности, но, по сравнению со своим прообразом, выглядит совершенно иначе. В китайской иероглифике основополагающими являются прямые линии, особенно вертикальные. У каллиграфов даже есть присказка: “Сперва соедини небо и землю“. А изначально китайские иероглифы использовались в гадательных ритуалах. В любом случае, используемые сегодня иероглифы хорошо подходят для вертикальных записей. Если возникает необходимость расположить их горизонтально, задача каллиграфа или дизайнера сильно усложняется. Даже на визитных карточках обычно используется шрифт *Ming*, в котором вертикальные линии немного толще горизонтальных. Основной акцент всегда делается на вертикаль.

Китайские иероглифы также имеют тенденцию к вертикальной симметрии, что можно увидеть в ряде основных иероглифов:

一	один	二	два	三	три
---	------	---	-----	---	-----

大	большой	中	средний центр	小	маленький
---	---------	---	---------------	---	-----------

山	гора	川	река	草	трава	木	дерево
---	------	---	------	---	-------	---	--------

日	солнце воскресение	月	луна понедельник	火	огонь четверг	水	вода среда
木	дерево четверг	金	металл пятница	土	земля суббота		

東	восток	西	запад	南	юг	北	север
---	--------	---	-------	---	----	---	-------

Конечно, существует много иных, более сложных иероглифов, созданных путём сочетания множества элементов, но в базовых знаках прослеживается стремление к прямым линиям и вертикальной симметрии.

Латинский алфавит также тяготеет к прямым линиям, за редкими исключениями вроде букв О и Р, в которых используются округлые формы — круги и эллипсы, подобные куполам и аркам в архитектуре. Присутствует

здесь и симметрия, хотя её ось чаще горизонтальная, соответствующая направлению написания. Буква А имеет вертикальную ось симметрии, но у В, С, D и Е оси симметрии горизонтальны. Н, I, М или Т, U, V, W, X, Y — все они выстроены согласно горизонтальной или вертикальной осям симметрии или даже по обеим одновременно. Это облегчает как написание букв, так и их восприятие.

Но в азбуке хираганы, как ни странно, нет ни одной прямой линии или примера симметрии. Однако именно эти иероглифы вошли в повседневное употребление.

На рисунке 38 показана картина, сопровождаемая стихотворением, взятым из сборника Сайгё (буддийского священника периода Хэйан) под названием “Горная хижина“. За его созданием стоит целая история. Сайгё был в пути: возвращался домой после посещения храма, когда начала опускаться ночь. Он пришёл в селение под названием Эгути, и, поскольку солнце садилось, а погода была плохой, попросился на ночлег в одном из домов. Однако хозяйка дома отказала ему. Тогда Сайгё сложил стихотворение-сетование на человеческую жестокость, отказавшую ему в приюте даже на одну ночь.

yo no naka o
itou made koso
katakaramae
kari no yadori o
oshimu kimi kana

Я знаю,
Отказаться трудно
От суеты мирской,
Но, право, не напрасно ль
Так дорожить сим временным приютом?

Слово *kari* означает одновременно «временный» и «мимолётный». Наиболее заметные иероглифы 世間 в середине листа следует читать как *yo no naka*. Затем текст продвигается вправо, столбец за столбцом, пока не возвращается назад, чуть левее первого столбца для последнего *kimi kana*.

Слева записан ответ женщины:

yo o itou
hito to shi kikeba
kari no yado ni
kokoro tomu na to
omou bakari zo

Я слышала -
Мирская суета тебе чужда,
Так избегай соблазна
Оставить сердце здесь,
Во временном приюте.

Строки ответа следует читать сверху вниз и слева направо. Они вторят стихотворению Сайгё, создавая узор в форме горы. Изображение женщины искусно выполнено так, что она тоже оказывается будто бы вписана в воображаемый треугольник.

Стихотворение Сайгё было хорошо известно; им вдохновлялись художники жанра укиё-э, авторы пьес театра Но и прочие мастера. Таким образом, оно стало известно не только образованным людям, но и простому народу. Что касается женщины, с которой разговаривал Сайгё, в поэтических антологиях сохранилось только её имя — Тэ. Важно, что действие происходило в Эгути — портовом городке с собственными кварталами удовольствий, а женщина была куртизанкой. Есть различные варианты развития истории; одно из самых известных повествует, что женщина на самом деле являлась воплощением Каннон — бодхисаттвы сострадания. Именно такая идея лежит в основе сюжета пьесы театра Но “Эгути”. В любом случае, женщина, изображенная на картине, действительно является куртизанкой.



Рис.38. “Красавица, облокотившаяся на подлокотник” (Кубсоку ни motareru bijin), период Эдо.

Слово и изображение в прикладном искусстве

В качестве примера из другой области рассмотрим рисунок 39. На нём представлена крышка лаковой шкатулки в стиле *маки-э** с названием “Хацунэ“, изготовленной для дочери Иэмицу, третьего сёгуна Токугава, по

* Маки-э (яп. 蒔絵, «посыпанная картина») — направление в изобразительном искусстве Японии. Лаковые изделия, украшенные при помощи посыпки золотым или серебряным порошком на невысохший лак. Для нанесения порошка используется бамбуковая трубка или кисть.

случаю её замужества. Как и подобает дочери сёгуна, приданое девушки состояло из предметов роскоши. Многие из них сейчас находятся в коллекции Художественного музея города Токугава, включая комод, вешалку для кимоно, туалетные принадлежности и, конечно же, шкатулку. Название шкатулки — “Хацунэ” — раскрывает её тесную связь с литературой: орнамент на крышке украшен изображением сцены из главы с названием “Хацунэ”, входящей в “Повесть о Гэндзи”.

Хацунэ является названием церемонии, проводимой в начале Нового года. Дети выкапывали небольшие сосны, чьи длинные свисающие корни считались благоприятными символами долголетия. Также известный как *nebiki* или *вырывание корней*, этот праздник официально назывался *hatsune*, потому что проводился в *первый (hatsu) день Мыши (ne)* после Нового года. Так как это было ещё и начало весны, когда певчие птицы начинали петь, название также интерпретировалось как *первая (hatsu) песня (ne)*.

В главе “Хацунэ” рассказывается история вступления принца Гэндзи в интимную связь с женщиной, которую он встретил во время своей ссылки в Акаси. Известная лишь как *Госпожа [из] Акаси*, она родила принцу ребёнка, но вскоре Гэндзи вернулся в столицу. Он забрал с собой ребенка, а позже затребовал к себе и Акаси.

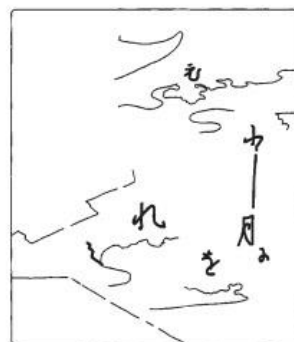
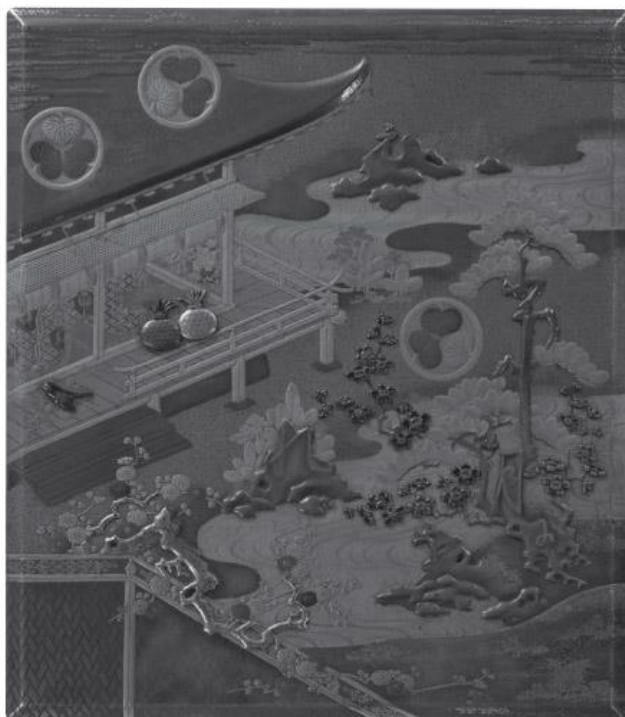


Рис. 39 Шкатулка “Хацунэ”, XVII в.,
Токийский национальный музей
Прорисовка иероглифов дана на схеме справа

Однако социальное положение женщины было слишком низким, чтобы она могла находиться в доме принца. Беспокоясь о своём ребёнке, в канун Нового года госпожа Акаси отправила Гэндзи несколько писем, в том числе и стихотворение:

toshitsuki o
matsu ni hikarete
furu hito ni
kyō uguisu no
hatsune kikaseyo

Я успела состариться,
Ожидая, пока тянулась вверх
Малютка-сосна.
Так потешь же меня сегодня,
Соловей, своей первой песней!

пер.: Т. Соколовой-Делюсиной

Слова “Месяцы и годы / Я успела состариться” подчёркивают, что Акаси стареет. Строка “Всегда влекомая к сосне, / пока та тянулась вверх” (в оригинале *matsu*) является ключом; в приведенном выше переводе слово звучит и как *ждала*, и как *сосна*. Акаси долго ждала встречи со своей дочерью. Мольба послушать “первую весеннюю птичью трель” на самом деле является просьбой о весточке от дочери. Получив письмо, Гэндзи велел дочери написать ответ. Изображение на коробке обращается к этому моменту истории.

Слева мы видим великолепный особняк. На крыше здания и поверх пейзажа изображено несколько гербов *Аой но го мон* (с рисунком листьев копытня или асарума), принадлежащих роду Токугава. Справа изображена большая сосна. Вершине дерева придана причудливая форма, похожая по очертаниям на знак хэнтайганы, читаемый как *to*, и основанный на китайском иероглифе 登. Ствол дерева представляет собой увеличенное *shi* или 乚, а под ней китайский иероглиф 月, читаемый как *tsuki*. Это дает нам большую часть первой строки стихотворения из письма. Слово *matsu* (*ждала* / *сосна*) не прописано, вместо него следует “читать” изображение сосны. Знаки каны для *hikarete* скрыты в другом месте рисунка, надписанные в стиле, известном как *ashide* или *травянистое письмо*.

Итак, у нас есть первые две строки стихотворения, а поскольку в те дни все хорошо знали “Повесть о Гэндзи“, этого было вполне достаточно: "Ах, это о госпоже Акаси из главы "Хацунэ". Способность распознавать подобные отсылки — а они были нередки — считалась признаком культурной, образованной личности.

И ещё. На рисунке 40 изображена шкатулка для письменных принадлежностей, украшенная стихотворением Фудзивары-но Сюдзэя. Здесь текст читается очень хорошо. Стихотворение посвящено цветущей вишне, но на крышке лишь первая его часть:

*mata ya mimi
Katano no mino no
sakuragari*

*Когда теперь увижу вновь
Цветущие деревья на полях Катано,
Где ныне на рассвете лепестки*

Последняя строка — *sakuragari* (любование цветущей сакурой) — представлена содержанием картины, а не словами. Сняв крышку, мы найдем остальную часть стихотворения внутри коробки:

*hana no yuki furu
haru no akebono*

*На землю падают,
Как хлопья снега?*



Рис. 40 Огата Корин. Шкатулка “Любование сакурой” в стиле маки-э с добавлением перламутровых фрагментов, период Эдо. Художественный музей Фудзита

И здесь слова зашифрованы изображением. Продуманность декора делает из слов и образов органичное целое.

В качестве последнего примера рассмотрим коробку для письменных принадлежностей. Предмет, известный под названием “Плавучий мост”, выполнен мастером Хонами Коэцу (рис.41). Плавучий мост является временным решением для речной переправы в отсутствии постоянного моста и создаётся путём выстраивания лодок поперек течения и укладки на них досок. На крышке изображен именно такой мост. Выпуклость в центре — пример смелого подхода Коэцу к художественному оформлению.

Изделие выполнено в технике *маки-э*, и лодки изображены на золотом фоне. Свинцовая пластина поверх них представляет собой доски моста, и, конечно же, на ней присутствует текст. Шрифт *chirashigaki* труден для чтения, но это стихотворение Минамото-но Хитоси:

azumaji no
Sano no funahashi
kakete nomi
otomowataru o
shiru hito zo naki

Подобно плавучему мосту
В Сано, на востоке,
С тоской мечтами устремлён
К тебе.
О том никто не знает.

[подстрочный перевод с английского]



Рис 41. Хонами Коэцу, “Понтонный мост”, XVII в.
Токийский национальный музей



Если смотреть на крышку сверху, на правом конце свинцового моста золотом написано *azumaji no*. В центре — *sano no*. Слова *funahashi* нет; вместо него, как эмодзи, выступает пластина плавучего моста. *Kakete nomi* находится в левом конце моста. Мы движемся вверх направо к *otoi-*, а затем налево к *-wataru*. Затем возвращаемся к *o shiru hito zo*, и, наконец, *naki* обнаруживается под мостом. Стихотворение полностью зашифровано: не зная его, никто бы не смог его прочесть. Это необыкновенное произведение.

Эстетика отрицания Фудзивары-но Тэйки

Спустя сотни лет после Минамото-но Хитоси, в начале XIII века мы вступаем в эпоху “Син кокинвакасю” — буквально “Нового Кокинвакасю”. Вот, пожалуй, самое известное стихотворение из этой антологии, принадлежащее Фудзиваре-но Тэйке:

*koma tomete
sode uchiharau
kage mo nashi
Sano no watari no
yuki no yūgure*

Остановить коня,
Рукава отряхнуть бы...
Приюта нигде не найдёшь.
На всей равнине Сано
Снежный вечер.

Вновь мы оказываемся на перекрёстке в Сано, на востоке. Падает снег, и вокруг пустынно и тихо. Первые две строки предполагают присутствие человека. При этом слова “отряхнуть рукава” указывают на человека благородного происхождения, дворянина. Но затем Тейка сообщает нам, что вокруг нет “ни души”.

Как нарисовать подобную картину? Поскольку поблизости никого нет, это должен быть пустой заснеженный пейзаж. Но вместо того, чтобы обрисовать именно его, Тейка обращается к образу конного дворянина, отряхивающего рукава, — а затем отбрасывает этот образ: такого человека здесь нет.



Рис. 42 Огата Корин, "Брод в Сано",
период Эдо (XVIII в.).
Музей Гото

Это замечательный риторический ход. “*Кокинсю*“ была прямолинейна, но в “*Синкокинсю*“ Тейка описывает нечто прекрасное — а затем отрицает его наличие. Я называю это “*эстетикой отрицания*”, и первые несколько строк другого стихотворения Тейки являются ещё одним примером подобного выстраивания образа:

miwataseba
hana mo momiji mo
nakarikeri ...

Не встречает мой взор
ни цветов, ни листьев багряных –
в бухте на берегу...

Потрясающая осенняя картина возникает в первых двух строках лишь для того, чтобы быть отвергнутой в третьей.

Текст напоминает стихотворение Сосэя из “*Кокинсю*“:

miwataseba
yanagi sakura o
kokimazete
miyako zo haru no
nishiki narikeru

Вижу издалека -
цветы бело-розовой вишни
вместе с зеленью ив
разукрасили всю столицу
драгоценной вешней парчою...

пер. А. Долина

Тейка, конечно же, знал это стихотворение, и, помня о его ярких образах, написал первые две строки собственного стихотворения, вызывающие столь же красочную картину — вновь для того, чтобы отказаться от неё в третьей строке. По его словам, ничего подобного здесь нет, только:

... ura no tomayu no
aki no yūgure

ветхий дом с тростниковой кровлей.
Наступает вечер осенний...

пер. А. Долина

Одинокая хижина, крытая тростником, и ничего более: такова эстетика Тейки.

Размышляя, как можно изобразить подобное, мы найдём ответ на наш вопрос, если взглянем на шкатулку в стиле *маки-э* с названием “Брод Сано” авторства Огаты Корины, в настоящее время находящуюся в коллекции музея Гото (рис. 42). На её крышке изображена фигура блестящего дворянина, останавливающего коня и отряхивающего рукава. Это именно тот образ, от которого отказался автор стихотворения, но в результате люди запомнили стихотворение именно благодаря ему. Образ вызывает цепочку ассоциаций, ведущих к: “Ах, тот одинокий вечер в Сано”. Весьма утонченный подход к эстетическому самовыражению.

“Восемь мостов” Аривары-но Нарихиры

Самой известной работой школы Ринпа, несомненно, является картина “Яцухаси” (рис. 43). Стихотворение, ей сопутствующее, взято из “Исэ моногатари”:

karagoromo
kitsutsu narenishi
tsuma shi areba
harubaru kinuru
tabi o shi zo omou

Любимую мою в одеждах
Изящных там, в столице,
Любя оставил...
И думаю с тоской, насколько
Я от неё далек...

пер. Н. Конрада

Если сложить вместе начальные буквы каждой строки, получится *ка-ки-цу-ха-та*, что, по правилам орфографии того времени, эквивалентно *какицубата* — *ирису**. Стихотворение относится к эпизоду из “Исэ моногатари”, в котором Аривара-но Нарихира путешествует на восток. Он покинул столицу и добрался до провинции Микава (сегодня это восточная часть префектуры Айти, где до сих пор используется топоним *Яцухаси* — “Восемь мостов” **).

Название отражает реалии прошлого, когда в этом районе действительно было множество мостов, позволявших пересекать многочисленные рукава большой реки.

*Поскольку в русском языке слово «ирис» состоит из 4 букв, а танка предполагает 5 строк, Николаю Иосифовичу Конраду пришлось решать дилемму: сохранять зашифрованное название цветка или сохранить размер стиха. В результате в русском переводе «ирис» превратился в «лилию».

**В древней Японии «восемь» иногда использовалось просто в значении «много» или «бесчисленное множество». Можно вспомнить, например, что количество богов исчисляется то ли восьмью тысячами, то ли восьмью миллионами (старояпонское *я-ти* означает *восемь тысяч*, а *я-о-ёродзу* — *восемь миллионов*). Но это буквальный перевод выражений, означающих также «великое множество».

Спутники Нарихиры увидели ирисы, и попросили его сочинить стихотворение на тему цветов. Вспомнив свой столичный дом, Нарихира написал приведённые выше строки. А история стала широко известна.

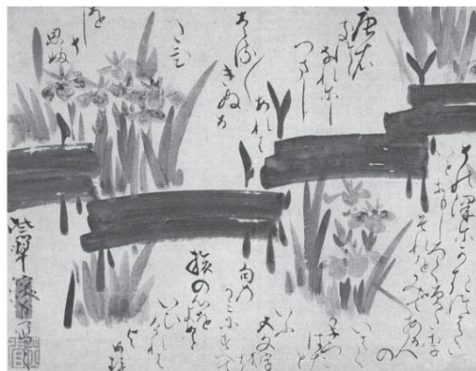


Рис. 43 Огата Кензан, “Ясудзаси”, XVIII в.



Рис. 44 Огата Корин, лаковая шкатулка “Ясудзаси”, XIX в. Токийский музей



Рис. 45 Огата Корин, “Ирисы Ясудзаси”, ок. 1710 г. Музей Метрополитен.

Рис. 46. Огата Корин,
“Ирисы”, XVIII в.
Музей Нэдзу, Токио



Картина на рисунке 43 принадлежит Огате Кэнзану и изображает “*Восемь мостов*” и ирисы в обрамлении текста стихотворения. Потрясающая работа: идеальное сочетание слова и образа. Огата Корин создал ещё одну работу на ту же тему, хотя и без текста: шкатулку “*Яцухаси*” в стиле *маки-э* (рис. 44), считающуюся ныне Национальным сокровищем. Ирисы выполнены из перламутра, а мосты — из свинца. Есть ещё знаменитые “*Ирисы Яцухаси*” (или “*Восемь мостов*”, рис. 45) на панелях ширмы, в настоящее время находящейся в Музее Метрополитен.

Обычно художники изображают Нарихиру и его спутников. Но ни в одной из этих работ мы их не встретим: мастер ограничился изображением ирисов и мостов. Иногда отсутствуют даже мосты, как, например, на ширме “*Ирисы*” из музея Нэзу, в Токио (рис. 46). Ширма тоже создана по мотивам стихотворения Нарихиры, но людям за пределами Японии очень трудно это понять. Меня часто спрашивают: “Почему она называется “*Восемь мостов*”? Если подумать, где обычно растут эти цветы? Конечно же, у воды. Западный художник, рисуя реку или иной водоём, естественно, включил бы в сюжет берега, небо и так далее. Но в этой работе подобные детали отброшены, даря зрителю потрясающий образ ирисов, воспетых поэтом.

“Краса цветов” Оно-но Комати

Теперь давайте вернемся к игровым карточкам “Хякунин иссю”^{*} (*Hyakunin isshu*) из коллекции Ёмэй Бунко (*Yōmei Bunko*), о которых я упоминал ранее. На рисунке 47 изображены парные карточки к стихотворению поэтессы Оно-но Комати:

*hana no iro wa
utsurinikeri na
itazura ni
wa ga mi yo ni furu
nagame seshi ma ni*

*Краса цветов так быстро отцвела!
И прелесть юности была так быстротечна!
Напрасно жизнь прошла...
Смотрю на долгий дождь
И думаю: как в жизни все не вечно!*

На первой карточке изображен портрет самой Комати и первые две строки стихотворения, поскольку лишь их читают вслух, играя в *каруты*.

Сборник “Огура Хякунин Иссю” составил Фудзивара-но Тэйка, пока жил в районе горы Огура в Киото, и антология эта была широко известна, начиная с периода Момояма. В игре под названием “Корин Хякунин Иссю” картинками Огаты Корина украшены как карточки, которые читают вслух, так и карточки, которые игроки забирают себе, — и все иллюстрации весьма хороши.

Игра была настолько известной, что появились даже пародии на неё. Рисунок 48 — пример из эпохи Эдо. Под именем Оно-но Комати написано:

*hana no koro wa
sakarineri na
Uenoyama
wa ga mi bentō
hiraki seshi ma ni*

^{*}Вид антологии японских стихотворений-вака. Принцип, по которому составляется такая антология, - «сто стихотворений ста поэтов»; по одному стихотворению от каждого поэта.

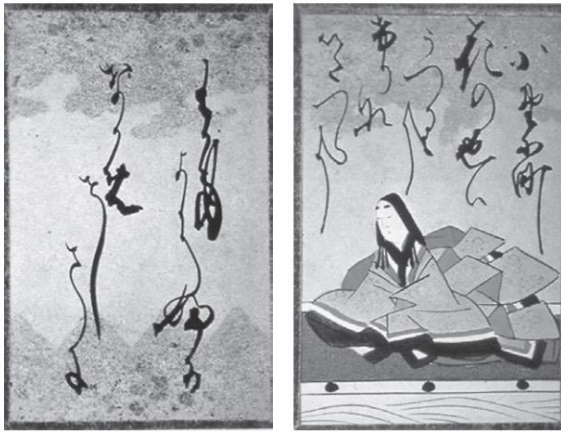


Рис. 47. Карута с портретом Оно-но Комати.
Приблизительно 1660 - 1670 гг.

Рис. 48. Пародия на стихотворение
Оно-но Комати периода Эдо.
"Эдо хякунин иссю"
Приблизительно 1731 г.



Сезон любования вишнями
На пике их цветения
На холмах Уэно.
Открыл я
Коробочку-бэнто, чтобы перекусить.

[подстрочный перевод с английского]

И сегодня в парк Уэно приходят огромные толпы людей, чтобы полюбоваться цветением сакуры и угоститься едой, упакованной в коробочки-бэнто.

Существование пародии подчёркивает, насколько широко было известно стихотворение Комати. В противном случае его не было бы смысла пародировать. Другими словами, традиция, восходящая к "Кокинвакасю", была всё ещё жива во времена Эдо.



Рис. 49. Аоки Сигеру
карута,
1604 г.



Рис. 50. Кизу Фумия.
“Tōki omoi”
2003 г.

Точнее сказать, отголоски традиции встречались и позже. Рисунок 49 — *карута*, нарисованная художником эпохи Мэйдзи Аоки Сигеру (Aoki Shigeru). На ней — первые три строки стихотворения, написанные каллиграфическим почерком, который я нахожу бесподобным. Аоки создал множество подобных наборов иллюстрированных *карут*.

Наконец, на рисунке 50 мы видим работу современного художника Кизу Фумии (Kizu Fumiya), уроженца префектуры Сидзуока, ныне занимающего должность профессора в Токийском университете искусств. Стихотворение Комати частично скрыто листвой, но оно легко узнаваемо. На первый взгляд, кажется, что стихотворение написано на листе бумаги, который затем был наклеен на другой, а над обоими листами нависает ветвь с листьями. На самом деле изображение представляет собой единую картину. На мой взгляд, очень интересный пример сверхреалистичной живописи.

Таким образом, мы видим, что слово и образ в японской эстетике сосуществуют в тесной взаимосвязи вплоть до наших дней.

Текст и иллюстрация порознь: оформление книг на Западе

Как заметил Мишель Фуко, на Западе со времён Ренессанса письменное слово и живопись были двумя совершенно отдельными областями, которым строго воспрещалось пересекаться. При этом иллюстраторы средневековых Библий и Хроник владели множеством оформительских стилей. На рисунке 51 показан живописный фронтиспис с начальными словами латинского Евангелия от Иоанна: *"In principio..."* ("В начале ..."). По углам страница украшена изображениями четырёх евангелистов. Но в остальном тексте изображение существует отдельно от слов.

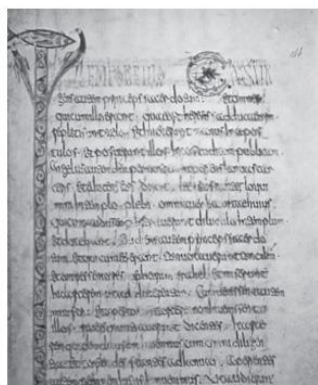


Рис. 51. Средневековая Библия (IX в.)

Рис. 53. Уильям Моррис, "Труды Джеффри Чосера", 1896 г.

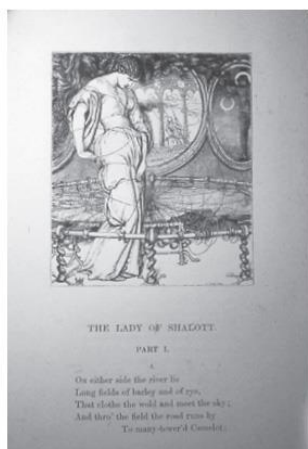


Рис. 52. Уильям Холман Хант, "Леди Шалотт", 1862



Рисунок 52 взят из *"Моксон-Теннисона"*, прекрасно иллюстрированной поэтической антологии Альфреда Теннисона, опубликованной в XIX веке Эдвардом Моксоном. Здесь приведена первая страница *"Леди Шалотт"*: стихи набраны печатным шрифтом, а выше размещена иллюстрация художника-прерафаэлиты Уильяма Холмана Ханта. И вновь мы видим, что поэзия и живопись — совершенно разные виды искусств; слово и изображение существуют раздельно.

Однако несколько десятилетий спустя Уильям Моррис решил, что их можно немного сблизить. Пример из одного из его *“Келмскоттских изданий”*, названных так в честь поместья, которое Моррис арендовал в Оксфордшире, можно увидеть на рисунке 53. Орнамент более прихотлив, чем в Моксон-Теннисоне, но по-прежнему изображение расположено рядом с текстом. За исключением иллюминированных букв, текст и орнамент полностью независимы друг от друга. Никаких намёков на то, что слово и изображение могут перетекать друг в друга, как это происходило в Японии.

Первым европейским примером подобного перетекания стала книга под названием *“Песни стрекозы”* (*Poèmes de la libellule*) — сборник японских стихотворений, переведенных на французский язык и опубликованный в 1880-х гг. На рисунке 54 показано стихотворение Семимару:

kore ya kono
yuku mo kaeru mo
wakarete wa
shiru mo shiranu mo
Ôsaka no seki

Так вот ее норы?!
Ты уедешь или вернешься -
Это место разлуки.
Все - знакомые, незнакомцы -
Не минуют Заставы Встреч!

Портрет Семимару и изображение *Заставы Встреч* расположены на развороте слева, и там же шрифтом *тирасигаки* (рассеянного письма) записано оригинальное японское стихотворение. Справа находится перевод на французский, дробящий иллюстрацию — стаю стрекоз в полёте. Текст довольно мелкий и беспорядочный, но для перевода используется более крупный шрифт, а для транслитерации японских слов шрифт поменьше. Имя Семимару записано посреди стаи летящих стрекоз.

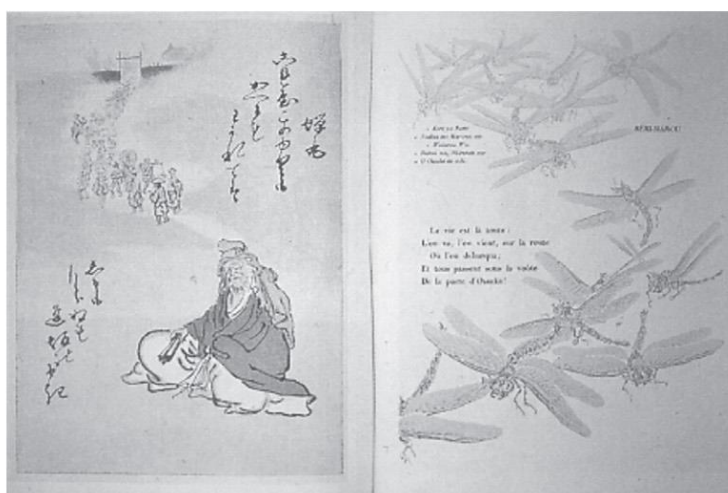
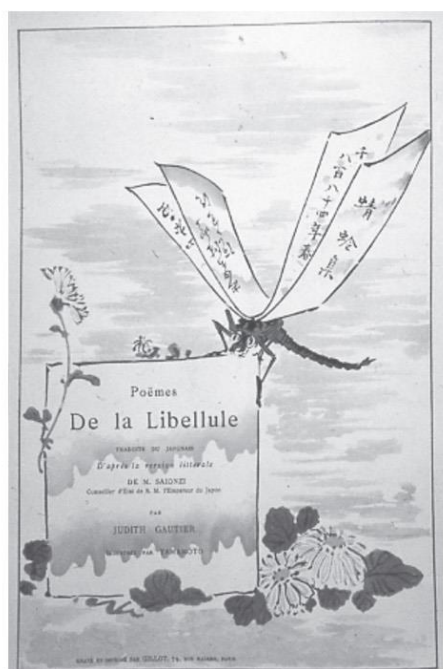


Рис. 54. "Стихи стрекозы" (Poèmes de la libellule), 1885 г.

Фронтиспис *“Песен стрекозы”* также весьма интересен. Он был создан японским художником Ямамото Хосуи (Yamamoto Hōsui), в то время находившимся в Париже. На вставке с французским названием сидит стрекоза, а на её крыльях китайскими иероглифами написано японское название: 蜻蛉集, *“Сейрейсю”* (Seireishū). Даже год указан по-японски. Другими словами, лишь в конце XIX века слово и образ объединились во Франции — в манере, унаследованной от Японии.

Среди читателей, восхищённых стихами *“Стрекозы”*, был французский поэт Стефан Малларме. Позже он написал знаменитое стихотворение *“Бросок костей никогда не исключает случайности”* (Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard) — авангардный эксперимент, высоко оценённый французскими критиками. Шрифт стихотворения то увеличивается, то уменьшается, занимает много места на странице и в целом оформлен с той же художественной чуткостью, что свойственна японскому письму *тирасигаки*.

Другими словами, когда нечто, известное японцам уже более тысячи лет, впервые появилось во Франции, люди восприняли это как что-то ультрасовременное и новаторское. Что доказывает, насколько важна была японская наследственность.

Текст и иллюстрация в комиксах

В комиксах мы также наблюдаем синтез слова и изображения. Под номером 55 находится иллюстрация “Сладких снов, детка!” — рисунок Роя Лихтенштейна, основанный на популярных американских мультфильмах. Слово “бах!” передаёт звук удара. В поисках японского аналога я просмотрел несколько томов манги “The Circuit Wolf” (Sākitto no ōkami), которую некогда читали мои дети, и нашёл множество звуковых эффектов, записанных катаканой, и «иллюстрирующих» увеличение скорости автомобилей. Письменные знаки стилизованы, им придана угловатая форма, чтобы подчеркнуть свирепость звука. То же самое можно увидеть и в западных комиксах: крупное размашистое “бах!”, когда кто-то стреляет из пистолета. В Японии кана может “изображать” не только звуки, но также действия или события, которые вообще не сопровождаются звуком. Что часто сбивает с толку зарубежных читателей.

Рис. 55. Рой Лихтенштейн, “Сладких снов, детка!”, 1965 г.



Рис. 56. Исекава Сатоси, The Circuit Wolf (Sākitto no ōkami)



Рис. 57. Майя Минео, Patalliro! (Patariro)



Рис. 58. Исиномори Сётаро Dragon God Pond (Ryūjin numa), 1961 г.

Например, на рисунке 56 изображена панель из манги *“The Circuit Wolf”*, с крупным *“Puma!”* (ヒタツ), записанным катаканой. Это обозначение не звука, а действия: внезапной остановки. Рисунок 57 взят из *“Patalliro!”* Майи Минео, ещё одного томика из старой коллекции моей дочери. Текст на этих панелях читается как *“су”* (スウ) и *“суру-суру-суру”* (スルスルスル), обозначая шорох выскальзывания из постели и полёта.

И, наконец, рисунок 58: фрагмент комикса Исиномори Сётаро *“Dragon God Pond”* (Ryūjin numa). Текст читается как *“син”* (シーン) и совершенно непереводим — он олицетворяет саму тишину. Манга популярна во всем мире, и многие работы Исиномори доступны на других языках, но это *“син”* — нечто совершенно непереводимое. В других странах текст, по сути, предназначен для иллюстрирования звука; он не может отображать отсутствие звучания. Даже корейский перевод не смог передать этот момент. Так что в переводах просто удаляют некоторые символы. Исходя из рисунка, можно понять, что сцена очень тихая, но в Японии для иллюстрирования тишины искусным образом используются и письменные знаки. Воистину, в этом смысле Япония крайне самобытна. Кажется, есть нечто такое — назовем это телесным восприятием — свойственное лишь японцам, что позволяет им звуками выражать беззвучное.

В театре Кабуки, например, барабан тайко используется, чтобы создать у зрителей ощущение падающего снега. В отличие от сцены битвы, где по барабану бьют с силой, в сценах с падающим снегом по нему лишь слегка постукивают. Это кажется странным, поскольку ночью, когда идёт снег, вообще не слышно ни звука. Однако звучание барабана создаёт нужную атмосферу. Японцы это чувствуют; это и есть особая японская восприимчивость, не встречающаяся за пределами нашей страны. В других странах звуковые эффекты в пьесах служат лишь для передачи слышимых звуков.

Современная поэзия и иллюстрация

Подобным образом письменные знаки используются и в современной Японии. На рисунке 59 изображена иллюстрация Мунакаты Сико *“Воздух полнится ароматом сливы во время снегопада”*, включающая фрагмент из *“Песен сердца”* (Kokorouta) Янаги Созэцу. Каллиграфия и прорисовка выполнены Мунакатой. Также он известен своей серией гравюр, выполненных в сотрудничестве с поэтом Ёсии Исаму (Yoshii Isamu), в которую входит такое стихотворение:

ka ni kaku ni
Gion wa koishi
neru toki mo
makura no shita o
mizu no nagaruru

Как же, о как же
Томлюсь я по улочкам Гиона.
В ночи
Из-под подушки моей
Бежит водный поток.

[подстрочный перевод с английского]

Рис. 59. Мунаката Сико,
 "Воздух полнится
 ароматом сливы
 во время снегопада"
 из "Песен сердца"
 (Kokorouta hanga-saku).
 1958.



Рис. 60. Мунаката Сико, "Три сестры" (San shimai no
 saku) из сборника стихов Дзюньбитиро Танидзаки
 (Utauta hanga-saku).
 1956.

Мунаката был очень дружен с Ёсии; художник выбрал 31 стихотворение и создал серию гравюр под названием "Странствия вдали от дома" (Ryūrishō). Прорисовка, подбор цветов и каллиграфический текст были выполнены самим Мунакатой. Работа была оценена по достоинству, и вскоре писатель Дзюньбитиро Танидзаки также предложил Мунакате совместный проект. В результате получилась ещё одна серия гравюр. Вот одно из стихотворений этого сборника:

ishidan o
 kazoete noboru climbs
 otomego no
 sode ni chiri kuru
 yamazakura kana

Считая ступени,
 Поднимается
 Девушка.
 На рукавах её
 Сияет цвет горных вишен.

[подстрочный перевод с английского]

Танидзаки отличался современным мышлением, что наглядно видно на рис. 60, включающем такие строки:

sannin no
ane to imōto
inarabite
shashin torasu nari
Kintaikyō no ue

Три сестры -
Старшая и младшие -
Стоят вместе
Фотографируются
На мосту Кинтай*.

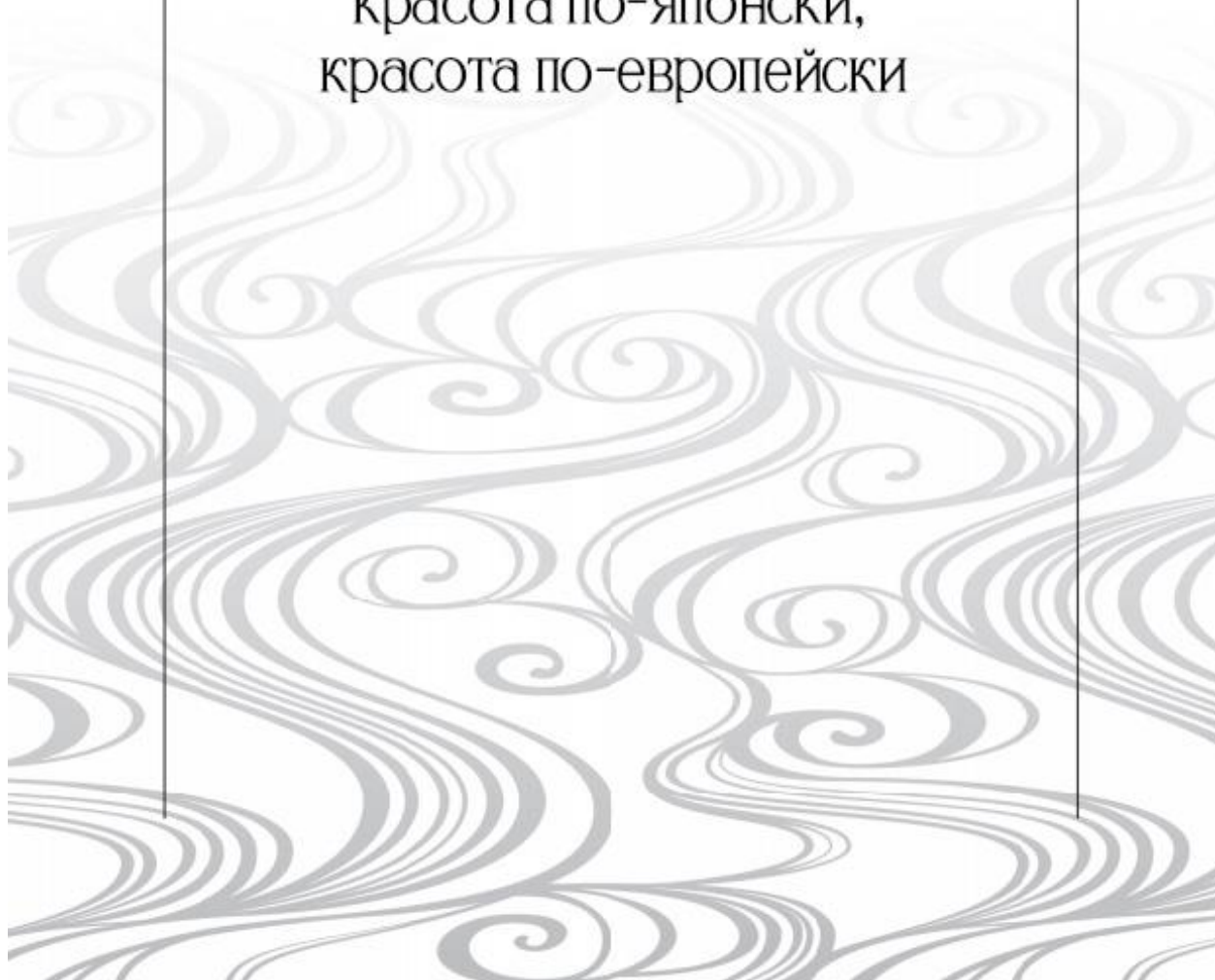
[подстрочный перевод с английского]

Таким образом, даже в послевоенный период возможность связи между стихами и каллиграфией воспринималась японским эстетическим сознанием как нечто абсолютно естественное.

*Согласно японской примете, если несколько человек фотографируются вместе, нельзя становиться в центр: с тем, кто будет в центре, случится несчастье. В зависимости от обстоятельств, он может даже умереть. Также весьма печальная история связана с самим мостом: по легенде, перед его строительством принесли в жертву двух девочек, и их души стали хранительницами Кинтай.

II

красота по-японски,
красота по-европейски



Восток знакомится с Западом: выразительные формы в японском и западном искусстве

Открытие японской эстетики

В интервью, опубликованном в июньском номере журнала “Gazette des beaux-arts” за 1909 год, Клод Моне (автор знаменитых «Кувшинок»), заявил, что находит в японском искусстве много близкого для себя:

«Если вам непременно нужно найти сходное мне по духу художественное сообщество, сравнивайте меня с древним японцем: меня привлекает утончённость их вкуса и мне близко их эстетическое восприятие, предполагающее передачу присутствия чего-либо через тень, целого — через фрагмент».

Европа познакомилась с японским искусством во второй половине XIX века. Гравюры укиё-э, складные ширмы, иллюстрированные книги, керамика и даже мебель — импортируемые из Японии в огромных количествах, все эти предметы не только вызвали интерес коллекционеров и искусствоведов, но и повлияли на художественные формы, создаваемые новым поколением творцов, особенно импрессионистами — Моне и Мане. Знаменитая картина “Японка” является, по сути, художественным экспериментом. Моне изобразил француженку (свою супругу Камиллу) в кимоно, но, как следует из текста интервью, и как показала практика, его интерес к японскому искусству был продиктован не только тягой к экзотике. Прежде всего, Моне привлекло сходство между выразительными формами, характерными для японского искусства, и теми работами, что создавал он сам.

В восторженном отношении к открытой Европой японской эстетике Моне был не одинок. Французский критик Эрнест Шено стал одним из первых, кто всерьёз заинтересовался японским искусством. В лекции 1869 года он выделил три основные его характерные черты: асимметрию, стилизацию и полихроматизм.

В эссе 1878 года “Япония в Париже” (Le Japon à Paris) Шено утверждал, что влечение художников и коллекционеров к японскому искусству коренится в восхищении “неожиданностью его композиции, естественностью его форм, богатством оттенков, оригинальностью изобразительных

эффектов и, в то же время простотой средств, используемых мастерами для достижения подобных результатов”.

Столь непохожие друг на друга художники как Дега, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек и даже Боннар, ценили искусство Японии не только за инаковость своеобразных мотивов, хотя, несомненно, это было одной из причин его привлекательности. Они восхищались тонкой стилизацией, о чём свидетельствуют новые художественные формы, появившиеся в то время. Очевидно, что жители Запада, приобщившиеся к японскому искусству, увидели в нём нечто такое, чего до того момента не существовало в их собственной традиции.

Распространение западных живописных техник в Японии

Примерно тот же эффект произвело западное искусство, с которым Япония познакомилась в XVIII веке; в основном в виде гравюр и книжных иллюстраций. Японские художники, которым посчастливилось увидеть иностранные работы, восхитились реалистичностью передачи перспективы и умением работать со светотенью — техниками, не используемыми в традиционном японском искусстве, — и усердно старались подражать им.

Контакты Японии с западным миром начались в XVI веке с прибытием христианских миссионеров из Испании и Португалии. На рис.1 представлен пример жанра XVII века, известного как *нанбан-бёбу* (nanban-byōbu): расписные ширмы, изображающие “южных варваров”, как в то время называли европейцев. Слева изображён европейский корабль, прибывший в гавань; справа — сами европейцы: некоторые только что сошли с корабля, иные же встречают их на берегу. Техника живописи традиционно японская, но выбор сюжета совершенно новаторский.

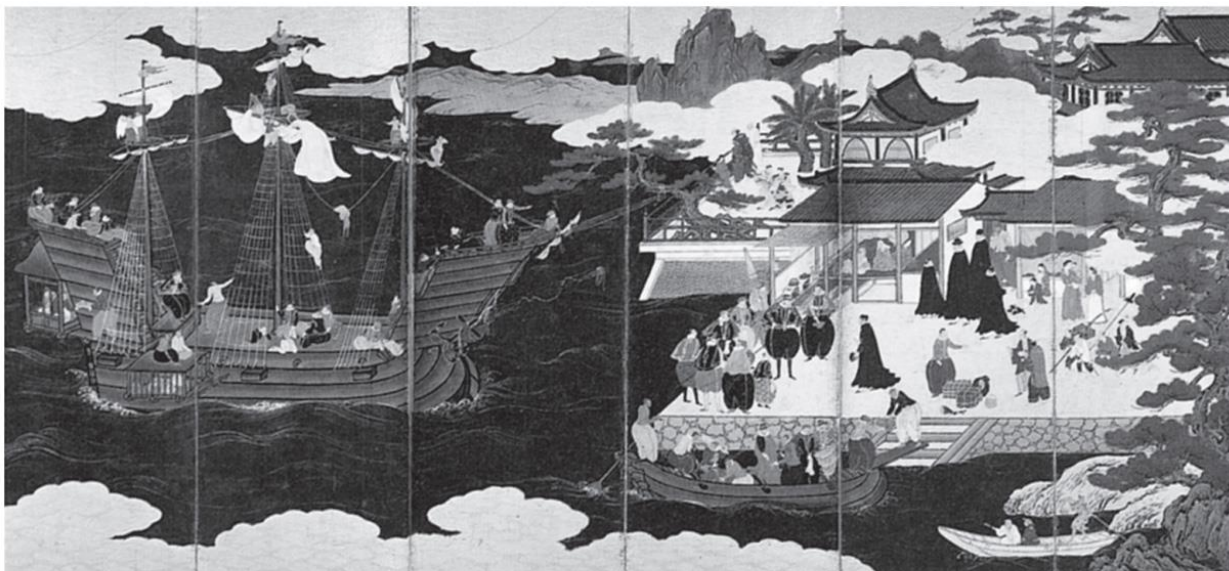
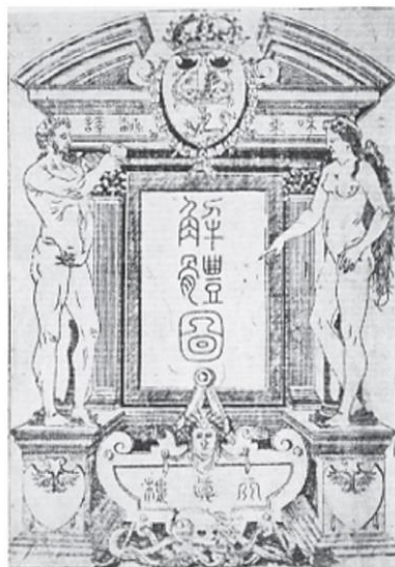


Рис. 1. Кано Санраку (приписывается), "Южные варвары". Нанбан-бёбу. Период Момояма

Однако романтическое увлечение Японии "южными варварами" было недолгим. Сёгунат Токугава издал ряд указов, запрещающих проповедование христианства и объявляющих политику национальной изоляции, так что культурные нововведения вскоре оказались практически забыты. По-настоящему с приёмами западного искусства Япония познакомилась лишь во второй половине XVIII века.

Знакомство происходило в четыре этапа. Первый этап продолжался с конца XVIII века до "открытия" Японии внешнему миру в середине века XIX века. Это время соответствует периоду национальной изоляции, введенной сёгунатом. Но, как отмечают многие исследователи, изоляция не была абсолютной. В ограниченных масштабах продолжалась торговля с Голландией — через порт Нагасаки на острове Кюсю. Движимые любопытством и интеллектуальными исканиями, первопроходцы вроде Одано Наотакэ (Odano Naotake) и Сибы Кокана (Shiba Kōkan),



Слева: рис. 2. Одано Наотакэ, "Новая анатомия" (обложка), 1774



Справа: рис. 2. Такахаси Юити, "Лосось", 1887.

приобретали книги и гравюры, а также перенимали приёмы, свойственные западной живописи.

Художники проявляли интерес и к другим аспектам западного мира. В целом это любопытство было связано с движением, известным как *голландоведение* (Rangaku) — сообществами в научной, литературной и технической областях, изучающими и делящимися опытом, получаемым с Запада и о Западе в том виде, в каком эта информация поступала через Голландию. Единственного на тот момент европейского торгового партнера Японии.

Сегодня Одано Наотакэ наиболее известен как автор шедевра “*Пруд Синобадзу*”; также он участвовал в создании одного из первых японских учебников по анатомии в западном стиле — “*Новой анатомии*” (рис.2) — переведённого с голландского и опубликованного в 1774 году. Наотакэ создал для книги двадцать страниц подробных анатомических иллюстраций, а также обложку: точную копию голландского оригинала, но с рядом изменений, призванных устранить замечания со стороны цензуры. Например, у мужской фигуры на обложке было изменено положение левой руки.

Второй этап проникновения западного искусства в Японию продолжался примерно 20 лет, начавшись с прибытия американского флота под командованием коммодора Перри в 1854 году и вынужденного подписания торговых договоров с европейскими державами. Это были беспокойные десятилетия, длившиеся с момента падения сёгуната Токугава до первых лет периода Мэйдзи. Некоторые предприимчивые японцы смогли установить прямые, хотя и крайне ограниченные контакты с жителями Запада. А несколько художников даже отправились в Европу, чтобы изучать западное искусство на его родине. Одним из выдающихся представителей поколения японских художников, работавших в западном стиле, стал Такахаси Юити (Takahashi Yuichi), автор “*Лосося*” (рис.3).

Третий этап продолжался следующие 20 лет, начиная с основания в 1876 году *Школы изящных искусств* при Императорском училище в Токио. Для преподавания были приглашены три итальянских художника, что впервые дало возможность японцам получить систематическое европейское художественное образование непосредственно внутри страны. Лекции одного из этих преподавателей — Антонио Фонтанези, профессора *Академии Альбертина* в Турине, — оказали решающее влияние на развитие искусства в западном стиле внутри Японии.

Фонтанези провел в стране всего два года, а *Школа изящных искусств* закрылась в 1883 году, но влияние привнесённых им идей проявлялось в работах японских художников в течение многих последующих лет. Сравните,

например, работу Фонтанези с рис.4 с *“Вишнями в Сендае”* (рис.5) авторства Коямы Сётаро (Koyama Shōtarō), одного из его учеников.



Рис.4. Антонио Фонтанези, *“Коровы на лугу”*, 1867



Рис.5. Кояма Сётаро, *“Вишни в Сендае”*, 1881.

Рис.6. Курода Сейки,
“Читающая”,
1890 - 1891



Четвертый и заключительный этап проникновения западного искусства в Японию начался в 1896 году, когда Курода Сэйки (Kuroda Seiki) получил должность профессора в *Токийской Школе изящных искусств*, при заново созданном *Отделении западной живописи*. В течение девяти лет Курода изучал живопись во Франции, создав такие работы как *“Читающая”* (рис.6) и *“Хризантемы и европейские дамы”* (Kikuka to seiyō fujin). Первая картина вызвала всеобщее восхищение, и даже была выставлена в салоне *Французского общества художников*. Курода полностью порвал с традициями, которых придерживались ученики Фонтанези, отстаивая новый стиль, вскоре начавший доминировать в западном направлении внутри японского искусства.

Таким образом, на протяжении более ста лет дистанция между Японией и Западом постепенно сокращалась. На каждом этапе японские художники перенимали идеи из разных стран, а их выбор отражал исторические реалии времени.

На первом этапе наиболее значимой страной для любителей европейского искусства была Голландия, единственный западный торговый партнер Японии. Как и прочие интеллектуалы и учёные того времени, художники стремились приобщиться к *голландской науке*, познакомиться ближе с историей и культурой Запада. Второй этап начался, когда Соединенные Штаты и Великобритания вынудили Японию открыть свои порты, и преобладающим оказалось культурное влияние этих двух стран. Один из выдающихся интеллектуалов того периода, Фукудзава Юкити (Fukuzawa Yūkichi), начал изучать английский после посещения Йогогамы, где увидел множество вывесок на этом языке. Голландский к тому моменту он уже успел изучить в Осаке.

Переключение с голландского языка на английский отражает изменения, произошедшие в восприятии Японией Западного мира. Такахаси Юити, упомянутый выше как автор *“Лосося”*, учился масляной живописи у Чарльза Виргмана, корреспондента *“Illustrated London News”*. Один из его коллег-художников, Кунисава Синкуро (Kunisawa Shinkurō), с 1870 по 1874 изучал живопись в Лондоне, прежде чем вернуться домой и открыть Сёгидо (Shōgidō): первую частную школу в Японии, в которой обучали приёмам европейской живописи. Лекции в Сёгидо были основаны на переводах книг, которые Кунисава привез с собой из Англии. Библиотека включала в себя множество изданий, от руководств по анатомии до теоретических трактатов по пейзажной и портретной живописи. Наиболее примечательной книгой в его собрании оказалась *“Discourses”* сэра Джошуа Рейнольдса. Переведенная на японский язык в 1890 году, она стала первой возможностью для японских читателей познакомиться с идеями прославленного английского художника.

На заре третьего этапа центром живописи стала считаться Италия, о чём можно судить по тому, что в *Художественном училище* работали три профессора, уроженцы этой страны. Лекции Фонтанези были посвящены в основном итальянским художникам, таким как Тициан, Тинторетто и Гвидо Рени. Лишь на четвертом этапе, когда возрос авторитет Куроды Сэйки, японские художники, работавшие в западном стиле, стали рассматривать как центр мирового искусства Францию (и особенно Париж).

На протяжении всех четырёх этапов (но особенно на первых двух) японских художников больше всего интересовали методы западной живописи, позволявшие с большой точностью воспроизводить окружающий мир. Восхищение иллюзией трёхмерного мира, создаваемого на плоской поверхности, запечатлено в *“Рассуждениях о западном искусстве”* (Seiyōga dan), опубликованных в 1799 году Сибой Коканом (Shiba Kōkan), одарённым художником и одним из тех, кто в то пору проявлял интерес к Западу.

«Японские и китайские живописные техники не способны отражать истину. Когда изображают нечто объёмное и округлое, рисуют [плоский] круг. [Художники] не могут изобразить объект, имеющий объёмную форму. Даже рисуя портрет, не изображают нос выступающим. Живопись возникает не из мазка кисти, а из теней, создаваемых солнечным светом».

Однако недостатки, на которые жаловался Сиба Кокан, — плоскостность; формы, не передающие ощущение трёхмерности; цвета без переходов оттенков — оказались именно теми особенностями, что вызвали энтузиазм в отношении японского искусства в Европе. Япония и Запад оказались очарованы друг другом не только из-за экзотичности: каждая традиция использовала художественные приёмы, показавшиеся абсолютно новаторскими для другой.

Два подхода к живописи

Лучший способ понять разницу между двумя столь непохожими подходами к созданию изображений — наглядно сравнить их. Рис.7 — работа Китагавы Утамаро; рис.8 — *“Мона Лиза”* Леонардо да Винчи. И та, и другая работы, по сути, являются женскими портретами, но если в *“Моне Лизе”* прекрасно передана иллюзия трёхмерного пространства, в работах Утамаро нет даже намёка на моделирование с помощью светотени.

Слева: рис. 7.
Китагава Утамаро,
"Гейша из Западной провинции"

Справа: рис.8.
Леонардо Да Винчи,
"Мона Лиза"



На рис.9 и 10 изображены женщины, разглядывающие своё отражение в зеркале. Две работы настолько похожи композиционно, что зритель может даже заподозрить некую связь между ними. На очаровательном портрете девочки (Антуанетты Герберт), в настоящее время находящемся в коллекции частного японского музея, Жан-Франсуа Милле изобразил окружающее пространство во всех деталях, включая величественный диван, сложный орнамент зеркальной рамы и роскошную портьеру.



Слева: рис.9.
Жан-Франсуа Милле,
"Антуанетта Герберт,
смотрящая в зеркало"
1844 - 1845

Справа: рис.10.
Китагава Утамаро,
"Нанива Окита,
рассматривающая
себя в зеркале"

А в композиции Утамаро отсутствуют все второстепенные детали; художник концентрируется исключительно на главном: женщине и её отражении в зеркале. К тому же, японский художник не использует светотень. Женское лицо представлено в общих чертах, без попыток передать тени или световые рефлексы, как это сделано на портрете работы Милле. Тем не менее, Утамаро успешно создает утончённую и элегантную композицию.

В своём *"Трактате о живописи"* (1436 г.) флорентийский ученый-эрудит Леон Баттиста Альберти писал:

«Я сочту посредственным того художника, который плохо понимает выразительную силу тени и игры света на различных поверхностях. Соглашаясь же как с людьми образованными, так и с дилетантами, восхищаясь лицами, будто вылепленными скульптором, стремящимся превозмочь плоскость картины. И наоборот, осуждаю художников, создающих портреты, в которых нет ничего художественного, кроме, возможно, рисунка».

Если бы Альберти был знаком с работами, подобными гравюре Утамаро, он, возможно, высказал бы иную точку зрения.

Эстетика отрицания и крупного плана

Следующие две работы изображают танец, опять же, прибегая к совершенно разным выразительным средствам. Самое поразительное на рисунке под номером 11 — смелое решение японского художника XVII века убрать с картины всё, кроме центральной фигуры. Кимоно танцовщицы изображено в мельчайших деталях, но нет ни намёка на место, где происходит действие. Мы не можем сказать, находится ли танцовщица в помещении или на улице.

А в завораживающем *"Танце"* Жана-Антуана Ватто (рис.12) мы с первого взгляда понимаем, где происходит действие. К тому же мальчики-пастухи восхищаются танцующей женщиной и пытаются аккомпанировать ей на флейте.

Рис. 11.
Неизвестный художник,
"Танец"



Рис. 12. Жан-Антуан Ватто, "Танец", 1719



Как уже было отмечено в предыдущем примере, японские художники были склонны устранять элементы, считавшиеся второстепенными или излишними, сосредотачиваясь исключительно на главном мотиве, что возвращает нас к *"эстетике отрицания"*.

"Цветы лета и осени" Сакаи Хоицу (Sakai Hōitsu) на рис.13 — прекрасный тому пример. В западных картинах, например *"Стратфордской мельнице"* Констебля (рис.14), художник воссоздает всё, что видит в природе — облака, солнечный отсвет на земле, реку, скалы, деревья и так далее, — чтобы получился целостный пейзаж. А *"Цветы"* Хоицу включают в себя лишь два основных мотива. Травы и цветы прорисованы в мельчайших деталях, при этом расположены на переднем плане картины. В правом верхнем углу мы видим довольно стилизованную реку (как если бы мы смотрели на неё сверху); больше в этой работе ничего нет. Не показаны ни земля, ни небо — всё оставшееся пространство заполняет однородный серебристый фон.



Рис.13. Сакаи Хоицу, "Цветы лета и осени", 1821.



Рис.14. Джон Констебль, "Стратфордская мельница", 1820

Та же закономерность прослеживается и в следующих двух примерах: "Кипарисе" (рис.15), приписываемом японскому художнику XVI века Кано Эйтоку (Kanō Eitoku), и картине голландского художника Мейндерта Хоббема "Путь на Миддлхарнис" (рис.16). Фон японской картины выполнен единообразным золотым тоном. Верхние части стволов деревьев нарисованы так, словно они отрезаны краем рамы, а не намеренно упущены художником. Эффект крупного плана был весьма популярен среди японских художников и демонстрирует ещё один аспект *эстетики отрицания*. Как можно видеть на многочисленных иллюстрациях к "Повести о Гэндзи", художники, верные этой эстетике, не постеснялись убрать даже потолок и крышу при изображении сцены в помещении (рис.17). Такая живописная техника, разработанная для демонстрации сцен в помещении и уникальная для японского искусства, была известна как *дом без крыши* (fukinukiyatai). Особенность японского подхода становится более очевидной в сравнении с прекрасно выписанными комнатами в таких произведениях, как, например, шедевр Диего Веласкеса "Менины" (рис.18).



Рис.15.
Кано Эйтоку,
"Кипарис",
1590.

Рис.16.
Мэйндерт Хоббема,
"Путь на Миддлхарнис",
1689



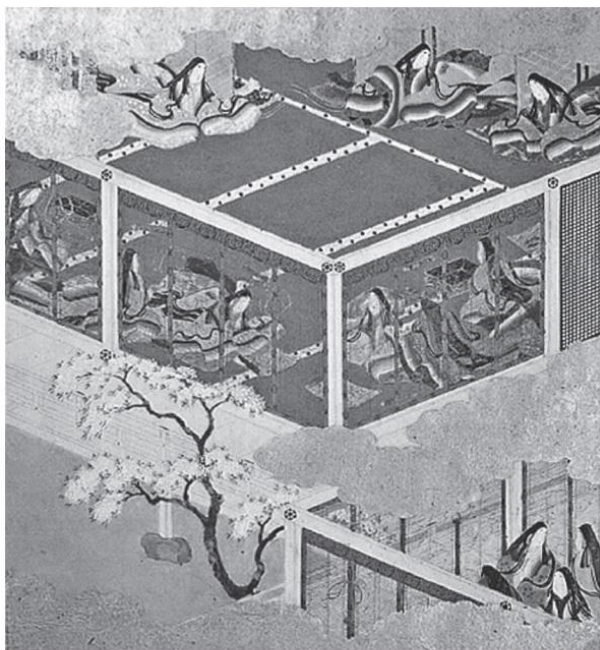


Рис.17. Неизвестный художник.
Иллюстрация к "Повести о Гэндзи"



Рис.18. Диего Веласкес,
"Менины"

Перейдём к городским пейзажам. На рис.19 представлена расписанная складная ширма, относящаяся к жанру *в столице и окрестностях* (*rakuchū rakugai*), процветавшему в Японии в XVI-XVII вв. А на рис.20 изображен "*Вид на Делфт*" голландского художника XVII века Йоханнеса Вермеера. Вермеер использует прямую перспективу, превращая зрителя в непосредственного наблюдателя пейзажа. На японской картине присутствует множество зданий, а поверх них выписаны золотистые облака, создающие ощущение, что мы смотрим на город сверху вниз. Работа Вермеера создаёт иллюзию трёхмерного пространства; роспись ширмы не выходит за рамки двухмерной плоскости.

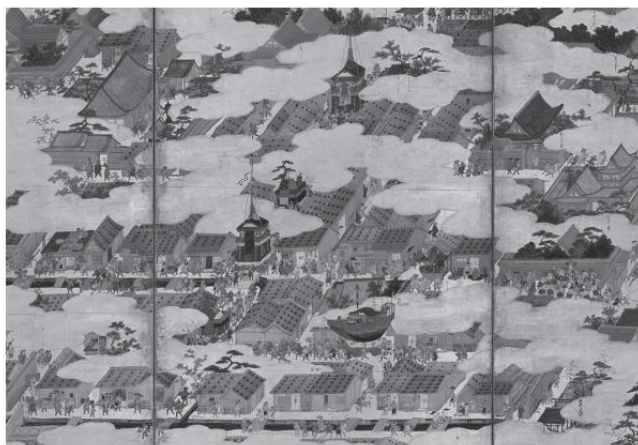


Рис.19. Кано Эйтоку,
"Вид Киото и окрестностей",
период Муромати



Рис.20. Йоханнис Вермеер,
"Вид на Делфт "

В книге "О живописи" Альберти заметил:

«на картине поверхности кажутся наиболее блестящими, когда соотношение белого и чёрного цветов в них подобно соотношению света и тени в самих предметах».

Если это так, в монохромной живописи различие между японским и европейским подходами должно быть выражено наиболее ярко. На рис.21 представлен набросок с обнажённой натуры, выполненный в полном соответствии с традициями западного академизма. Тёмный фон и тщательно прорисованные тени подчеркивают округлость каждой части тела, а общий реализм работы напоминает о живом человеке. На рис.22, однако, тонировка не используется. Вместо этого мы видим простые, быстрые и свободные мазки кисти, рисующие образ деревенского мира: горы и реку, лодку, рыбака в традиционном японском плаще и рыболовную сеть в воде.



Рис. 21. Ясуи Сотаро, "Обнажённая"

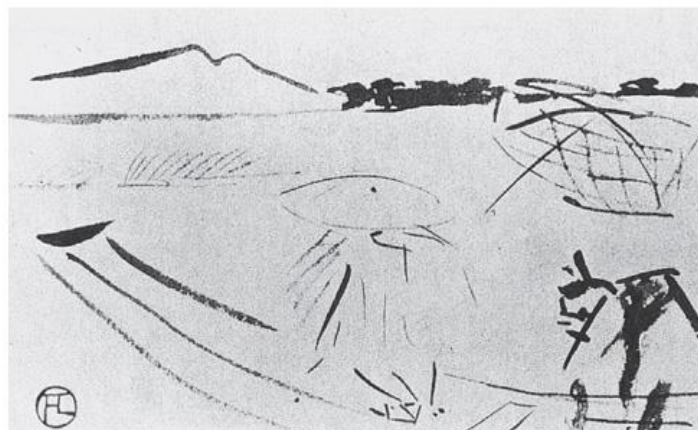


Рис.22. Анри де Тулуз-Лотрек

Однако в данном случае эскиз в японском стиле является работой французского художника Анри де Тулуз-Лотрека, в то время как обнажённая натурщица была нарисована японским художником Ясуи Сотаро (Yasui Sōtarō), учившимся в Академии Жюлиана в Париже в начале XX века.

Разница мироощущений

Глубочайшее различие между европейским и японским подходами к созданию изображений лежит в разнице основ мировосприятия.

Западное искусство, по крайней мере, до появления Мане и течения импрессионизма во второй половине XIX века, придерживалось принципа реализма, сформулированного ещё в эпоху Возрождения. В книге Альберти "О живописи" говорится:

«Задача художника — рисовать и раскрашивать все предметы, видимые им перед собой, с помощью линий и цветов, наносимых на поверхность таким образом, чтобы с определённого расстояния и в определенном положении относительно центра нарисованные предметы казались настоящими и весьма схожими с предметами существующими».

Альберти говорит о создании трёхмерного пространства на двухмерной плоскости с помощью таких техник, как перспектива, моделирование и тонировка. Иллюстрацией к его тезисам может выступить работа

современника Альберти, Рогир ван дер Вейдена, — картина *“Святой Лука, рисующий Богородицу”* (рис.23). Перспектива придаёт изображённому пространству глубину, а ощущение объёма передано с помощью тонировки и использования теней. Таковы основные приёмы, используемые художниками для создания иллюзии объёмного пространства на плоской поверхности.



Слева: Рис.23.
Рогир ван дер Вейден,
“Святой Лука, рисующий
Богородицу”



Справа: рис.24.
Ян ван Эйк,
“Мужской портрет”

В качестве другого примера рассмотрим *“Портрет молодого человека”* (рис.24) кисти Яна ван Эйка, ещё одного художника той же эпохи. Ван Эйк не только удачно воспроизвел внешний облик модели; даже текст на нижней части картины выглядит так, как если бы он действительно был вырезан в камне. Стирание границы между реальностью и её живописной копией с помощью иллюзии, таким образом, издавна считалось основополагающим принципом западной живописи. В своём труде *“Imagines”* (*“Картины”*) древнегреческий писатель Филострат описывает портрет Нарцисса, увиденный им в Неаполе, следующим образом:

«Высоко ставя реальность рисунка, художник показывает в этой картине, как каплет роса с цветов, на которых сидит и пчела. Не знаю, она ль обманулась картиной, или нужно считать, что ошиблись мы, считая её настоящей пчелою».

Знаменитое соревнование между Зевксисом и Паррасием, описанное в *“Естественной истории”* Плиния Старшего, — ещё один пример из эпохи древнего мира:

«Про Паррасия передают, будто он вступил в состязание с Зевксисом. Зевксис принес картину, на которой виноград был нарисован так удачно, что подлетели птицы.

Паррасий же принёс полотнище, нарисованное так правдоподобно, что Зевксис, гордясь этим приговором птиц, стал требовать, чтобы полотнище было убрано, и чтобы была показана сама картина. А затем понял свою ошибку и под влиянием благородного стыда уступил пальму первенства Паррасию, так как сам он обманул птиц, а Паррасий его самого, художника».

Ни одна из этих работ не сохранилась до наших дней. (Портрет Нарцисса, который Филострат описывает так подробно, вероятно, вообще никогда не существовал.) Очевидно, что Филострат и Плиний рассматривали живопись не только как изобразительное искусство, но и как искусство обмана, иллюзии; той же позиции придерживался Альберти. А техники, изобретённые западными художниками, оказались чрезвычайно эффективными для воплощения подобных идей.

Японские художники, напротив, никогда не стремились воссоздать трёхмерный мир с помощью иллюзии. Они уважали плоскостность изображения и придавали ей особое значение. В своих работах они тоже стремились воссоздать реальный мир, но подход к достижению этой цели у них был совершенно иной.

Рис.25 — ещё одна картина в жанре *в столице и окрестностях*. Декоративный и сугубо формальный характер работы очевиден, но это не умаляет мастерства её автора по части умения работать с пространством или создавать сложную композицию. Изображение на ширме представляет собой целый город, включая бесчисленные храмы, дворцы и другие сооружения. Целью создания картины является как передача внешнего облика города, так и правильного расположения его объектов. И карта в этом смысле более практична, чем открытка. Японские картины на складных ширмах изображали города в манере, не соответствующей западным представлениям о реализме, но это не делает их менее достойными. Принципиальное различие между двумя подходами — точка зрения, с которой рассматривается объект.

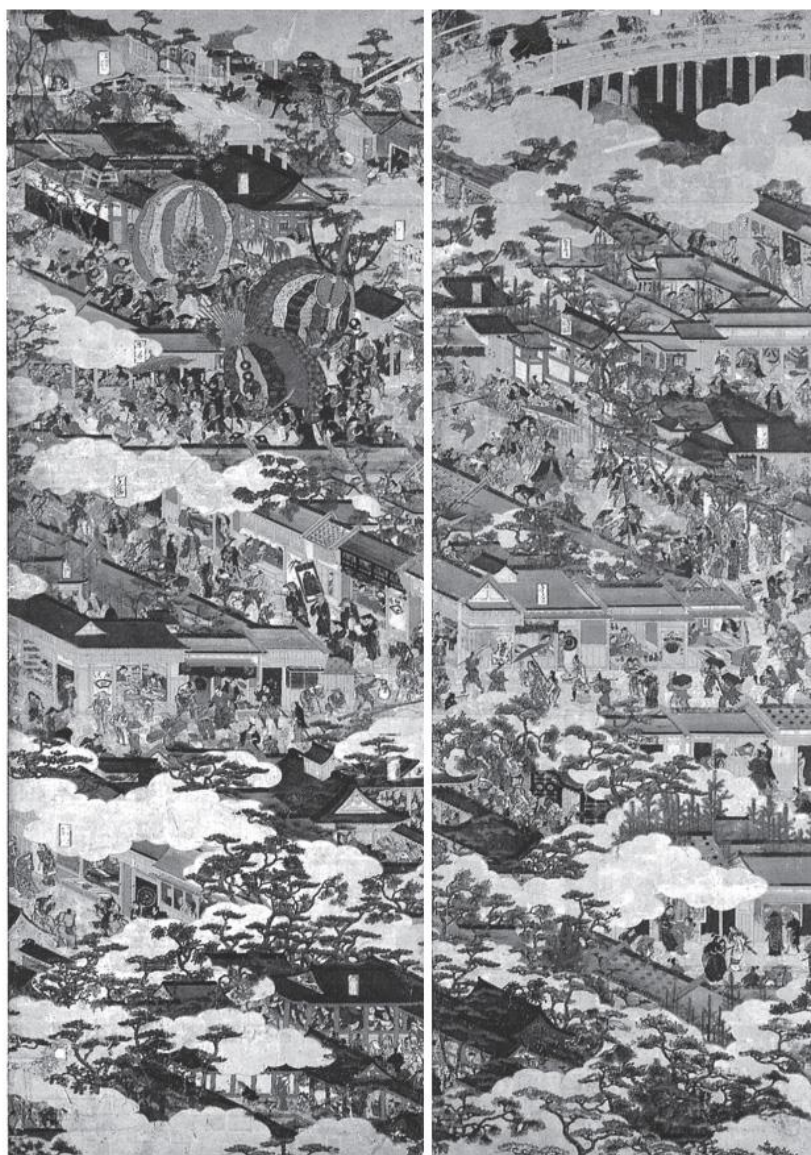


Рис.25
Иваса Матабей
(приписывается),
"Киото и окрестности".
Деталь левой панели
ширмы. XVII в.

Западные техники — перспектива и тонировка — предполагают получение фотографически точного изображения. Сцена изображается в определённый момент времени и с определённой точки зрения. Расстояние между художником и объектами, переносимыми на картину, выражается в различиях формы и цвета — тёмных и светлых тонах, тёплых и холодных оттенках и так далее. Фигуры на переднем плане изображаются намного крупнее, но, исходя из этого, нельзя делать выводы о реальном росте людей, находящихся на заднем плане. Аналогично, если одежды фигур на заднем плане прорисованы менее чётко, это не означает, что они плохо пошиты или грязны. Понимание таких вещей необходимо для правильного восприятия живописи в реалистичной манере.

Если художник изменит позицию, с которой он наблюдает объекты, все пространственные соотношения на картине тоже изменятся. Если бы, рисуя каждую фигуру отдельно, художник поочерёдно вставлял перед каждой

моделью, все они были бы изображены одинаково крупными и одинаково отчётливыми. Эффект перспективы был бы утрачен.

Но именно такого подхода придерживались художники, работавшие в жанре *в столице и окрестностях*. Японский художник передвигался по городу, рассматривал людей и торговые лавки, и детально зарисовывал их, чтобы затем изобразить на складной ширме. Иными словами, вместо городского пейзажа, рассматриваемого с фиксированной точки, каждая часть города показана как увиденная с разных точек. Каждый элемент прорисован так же ярко и отчётливо, как и соседствующий, вплоть до деталей лиц и одежды, и общим впечатлением, таким образом, является плоскостность, ощущение отсутствия пространственной дистанции между изображёнными объектами.

Свободно движущаяся точка зрения художника перемещается не только горизонтально по улицам столицы, чтобы показать нам каждый её уголок, но и вертикально, чтобы как можно точнее передать внешний вид каждого места. Схема расположения жилой и храмовой архитектуры Киото видна с высоты птичьего полета; из собственного повседневного опыта мы знаем, что таков лучший способ передать пространственную композицию города. Но фасад каждого здания и идущие по улицам люди показаны как наблюдаемые с уровня земли.

Свободно меняющиеся точки зрения очень распространены в японском искусстве. Приведём лишь два примера; рассмотрим рис.26 и 27. На первом изображена сцена в помещении, взятая из рукописного иллюстрированного свитка *“Повести о Гэндзи”* XII века. Сцена изображена сверху, но персонажи показаны с обычной горизонтальной точки обзора. Изображение 27 — изящная гравюра укиё-э, выполненная Судзуки Харунобу (Suzuki Harunobu) в конце XVIII века, и изображает чайный домик при входе в храм Касамори в Эдо. Домик славился как место, где можно было увидеть О-Сэн, одну из *Трёх знаменитых красавиц* того времени. О-Сэн находится в центре композиции, и, как и гости, и прислуга, видна с позиции наблюдателя, находящегося на земле. Однако на заднем плане над диагонально расположенными каменными плитами видны лишь части оснований тории, символизирующих вход в святилище; их мы видим, словно воспарив над сценой. Искусным сочетанием элементов художник сохраняет гармонию композиции, несмотря на разницу точек обзора.



Рис.26. Неизвестный художник,
фрагмент иллюстрации к "повести о Гэндзи"



Рис.27. Судзуки Харунобу, "Красавица О-Сэн"

Таким образом, в японском искусстве возникли техники, полностью отличавшиеся от принятых в западной традиции, а художники учились совмещать на картине несколько объектов, рассматриваемых со свободно перемещающихся точек зрения.

Но, хотя перемещение точки зрения было свободным, оно не было произвольным. Художник выбирал наиболее подходящую точку обзора для каждого объекта: город как целое изображался сверху, фигуры людей и сцены городской жизни давались крупным планом. Подобное расположение множества объектов на одной картине не позволяет использовать правила перспективы для обозначения расстояния, уменьшая удалённые предметы или делая их более расплывчатыми. Вместо этого подчёркивается масштаб картины. Там, где западное искусство акцентирует глубину, японское сосредотачивается на параллельной плоскостности.

Столь отличающиеся формы отображения реальности подчёркивают различия, лежащие в основе философии каждого направления живописи. Западное искусство предполагает наличие абсолютного субъекта — художника — точке зрения которого всё подчинено. В японской традиции, напротив, объекты расположены в соответствии со значимостью, и для каждого из них выбран наиболее подходящий угол обзора. Западная мысль линейна: единый центр в ней рассматривается как абсолютная ценность. Японская же культура многомерна, она допускает совмещение

взаимоисключающих ценностей столь же легко, как и сочетание нескольких точек зрения на одну картину*.

Декоративность в японском искусстве

В японском искусстве прослеживается склонность к декоративному эффекту. Однако такие техники, как покрытие части или всего фона картины золотом, являются чем-то большим, нежели простым стремлением создать предмет роскоши. Подобный приём тесно связан с двумя уникальными чертами японского искусства: плоскостностью и простотой композиции. Золотой фон не только препятствует уходу взгляда в глубину сцены, но также скрывает лишние детали, которые в противном случае отвлекли бы внимание от основного мотива.

На левой половине картины Тавараи Сотацу *“Танцоры бугаку”* (рис.28) изображена лишь нижняя часть сосны и шесть танцоров. В *“Ирисах”* Огаты Корины солируют роскошные цветы. Картина на ту же тему в традициях западного реализма не обошлась бы без изображения поверхности пруда, у которого цветут ирисы, а также неба и прочих элементов природного окружения. Корин же смело отсекает все второстепенные элементы, покрывая фон ровным слоем золота. Результат получился на удивление эмоциональным по ощущению, учитывая простоту техники. Та же *эстетика отрицания* использована в свитке *“Резвящиеся животные”* (Chōjū giga) из храма Косан-дзи (Kōsanji Temple) и в картине *“Сосны”* авторства Хасегавы Тобаку (Hasegawa Tōhaku), написанной тушью.

* Западный художник рисует непосредственно то, что видит перед собой (прямая перспектива). Русская иконопись создаёт обратную перспективу: мир духовный заглядывает в наш, и стоящий перед иконой человек становится объектом созерцания. Японский же художник творит перспективу, которую, пожалуй, уместно назвать обратной обратной: кусочек нашего мира, развёрнутый в многомерности точек наблюдения, распаивает обширное пространство внутри зрителя.



Рис.28. Таварая Сотацу,
"Танцоры бугаку"

Знаменитый мастер чайной церемонии XVI века Сэн-но Рикю также был приверженцем *эстетики отрицания*. В саду Рикю, как гласит известная история, росли редкие и очень красивые ипомеи. Узнав об этом, его господин, Тоётоми Хидэёси захотел взглянуть на цветы. Прибыв в резиденцию Рикю, Хидэёси обнаружил, что сад пуст: все цветы были срезаны. Хидэёси пришёл в ярость, но, когда Рикю провёл его в чайную комнату, воитель был поражен украшением ниши-токонома: там находился один-единственный цветок ипомеи. Хидэёси вернулся домой совершенно удовлетворенный увиденным.

Японское эстетическое сознание, несомненно, питает слабость ко всему великолепному и живописному. Но, как показывает история с ипомеей, наслаждение изобилием не является самоцелью. Великолепие и живописность сочетаются со сдержанностью, исключаяющей всё излишнее.

“Красные и белые цветы сливы” Огаты Корины (рис.29) воплощают все вышеперечисленные элементы японской эстетики. Насыщенный оттенок золотого фона имеет высокую художественную ценность. Исключив из картины землю, небо и луг, чтобы показать лишь три основных объекта, художник демонстрирует приверженность *эстетике отрицания*. А при ближайшем рассмотрении становится ясно, что объекты изображены с разных углов обзора: деревья показаны фронтально, а река – как увиденная сверху. Наконец, эстетика крупного плана отображена в прорисовке

сливового дерева с белыми цветами (слева), у которого видны только основание ствола и кончики изогнутых ветвей.



Рис.29. Огата Корин, "Красная и белая сливы в цвету"

Две столь различные художественные традиции. Что же произошло в результате их соприкосновения? Творчество Сибы Кокана (Shiba Kōkan) – весьма показательный пример с японской стороны. Как отмечалось ранее, Кокан был одним из самых ярких поклонников западной цивилизации своего времени. Получив первоначальное образование в рамках традиционных форм японского искусства, позже он настолько проникся западными идеями, что отверг принципы японского искусства как “детскую забаву”.

Первым из западных искусств, к которому обратился Кокан, была гравюра на меди. Его *“Мастерская художника”* 1794 года (рис. 30) с гордостью подписана (китайскими иероглифами): *“Создано в Японии — Сиба Кокан”*. В центре композиции находится художник, работающий за мольбертом, а громоздящиеся вокруг него принадлежности, включая книги, глобус, компас, печатный станок и лабораторное оборудование, намекают на интеллектуальную природу художественного творчества.

Может показаться удивительным, но Кокан написал картину, изображающую эпизод с Зевксисом, о котором говорилось ранее. К сожалению, оригинал этой работы утрачен и сохранилась лишь старая фотография, сделанная до Второй мировой войны (рис.31). Показана мастерская Зевксиса. На возвышении стоит картина с изображением виноградной грозди, которую пытаются клевать две птицы, залетевшие в окно.

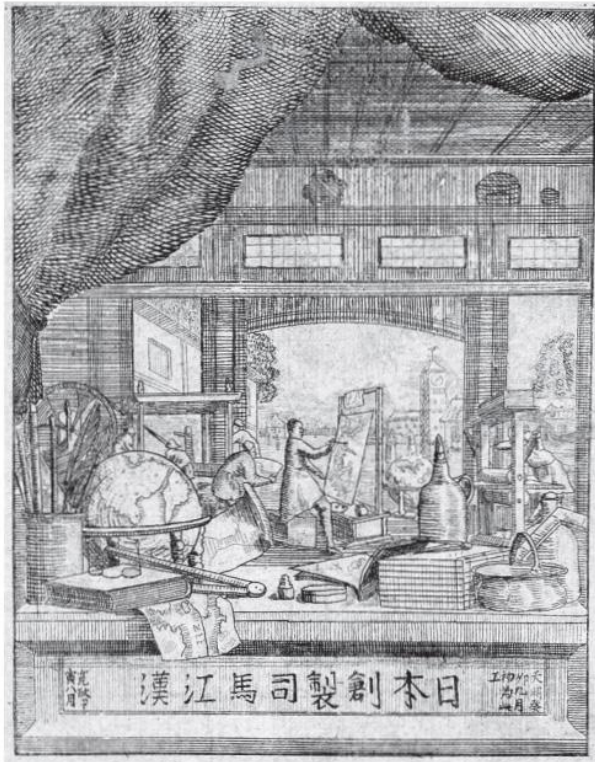


Рис.30. Сиба Кокан,
"Мастерская художника", 1794



Рис.31. Сиба Кокан,
"Зевксис и птицы"

Зевксис и ещё два человека в изумлении смотрят на происходящее. Безграничное восхищение Кокана западной культурой отражено в подписи к картине, на этот раз сделанной на голландском языке: "*Kookan Schildert, A.D. 1789*". Поставив подобную подпись под картиной, изображающей Зевксиса, Кокан, без сомнения, выразил свою решимость следовать по стопам древнего художника-реалиста.

Однако, несмотря на приверженность западным традициям, Кокан не смог полностью избавиться от сугубо японского мироощущения. На рис.32 показана ещё одна его работа — вариации портрета европейца. Одежда и аксессуары, несомненно, западные, но композиция с деревом соответствует местным, японским традициям. Даже вертикальная форма полотна напоминает японскую картину-свиток.



Рис.32. Сиба Кокан,
"Иноземный пейзаж"

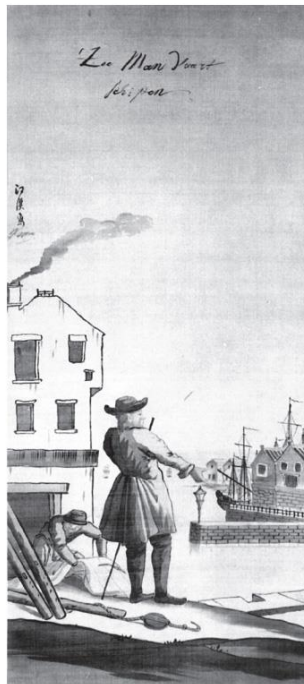


Рис.33. Сиба Кокан,
"Мореplаватель"

Кокан сделал несколько этюдов, прежде чем продемонстрировать публике окончательную версию, и этюды даже в большей степени соответствуют западным прообразам. На фоне одного изображения (рис.33) вместо дерева показано европейское здание. Другой, ещё более ранний эскиз (рис. 34) имеет менее вытянутую форму, а изображённые на заднем плане здания подчеркивают глубину перспективы.

Помимо довольно характерной манеры письма в японском стиле и подписи Кокана, его работы вообще не содержат японских элементов. Без подписи их, вероятнее всего, приняли бы за работы западного художника. Что неудивительно: Кокан добросовестно скопировал гравюру на меди из принадлежащей ему (рис.35) "*Книги ремёсел*" — сборника гравюр, созданного отцом и сыном Яном и Каспером Лёйкенами в 1694 году в Амстердаме. Однако в процессе копирования европейской работы Кокан интуитивно придал ей японскую композицию.



Рис.34. Сиба Кокан,
"Мореplаватель"



Рис.35. Ян
и Каспер
Лёйкены,
"Мореplаватель"

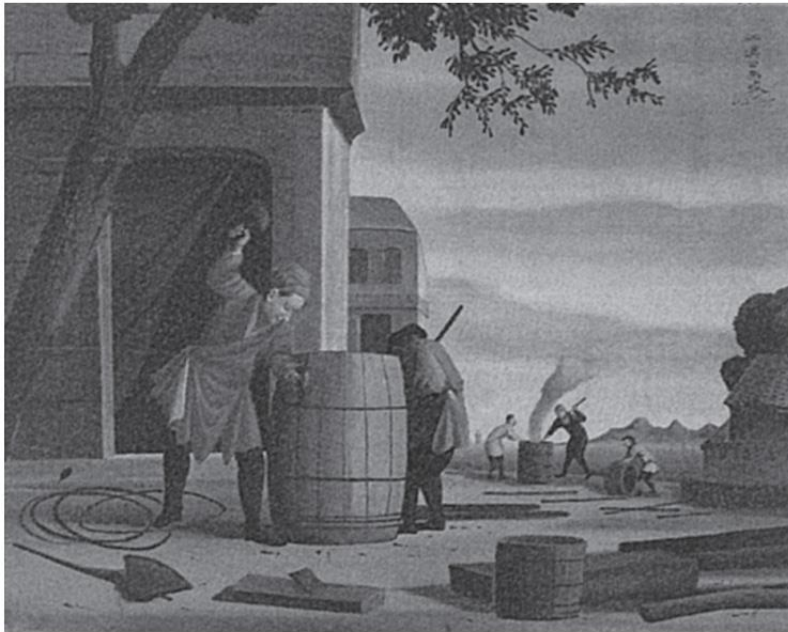


Рис.36 Сиба Кокан,
"Бондарь", 1793–1796

Картина *"Бондарь"* (рис.36) представляет собой ещё один пример переосмысления сюжета в японском духе. Эта работа Кокана тоже появилась как результат прилежного копирования из *"Книги ремёсел"*, но в итоге картина оказалась вытянута по горизонтали, напоминая пропорции складной ширмы. Верхушка дерева обрезана краем картины, а концы ветвей свисают из-под верхней рамы.

На Западе встреча с японским искусством породила течение *японизма* — направление, настолько хорошо известное, что нет необходимости пересказывать здесь его историю. Тем не менее, слова Моне, процитированные в начале главы, многое объясняют. Моне был горячим поклонником японского искусства, и его характеристика эстетики, *"предполагающей передачу присутствия чего-либо через тень, целого — через фрагмент"*, показывает, что он прекрасно понял увиденное. Наблюдая аналогичное переосмысление западной живописи в творчестве японских художников, мы можем с уверенностью сказать: взаимный интерес Востока и Запада был неподдельным, а искусство, родившееся в результате их встречи, представляло собой сплав, основанный на подлинном понимании.

Зарождение традиции масляной живописи в Японии

I

В декабре 1871 года, через три года после реставрации Мэйдзи, представители официальной японской дипломатической миссии в Соединенных Штатах и Европе отплыли из залива Йокогама. Возглавлял столь важное посольство недавно назначенный правительством Правый министр Ивакура Томоми (Iwakura Tomomi), получивший статус чрезвычайного и полномочного посла. Миссия объехала несколько городов в Соединенных Штатах, а в августе 1872 года отправилась в Англию (и далее в Европу), посетив Лондон и ещё несколько английских и европейских крупных городов.

Официальный отчёт миссии был подготовлен к печати и издан Кумэ Кунитакэ (Kume Kunitake) под заголовком *"Правдивый отчет о путешествии чрезвычайного и полномочного посла по Америке и Европе"* (Tokumei zenken taishi Bei-Ō kairan jikki). В главе 39 (Чеширской главе) описан визит от 7 ноября на *"фарфоровые и фаянсовые мануфактуры господ Минтон"* в Сток-на-Тренте. В ту эпоху минтоновский фарфор вызывал восхищение своим высоким качеством и уникальной технологией производства, в том числе демонстрировавшей интересный сплав художественных культур:

«На фабрике мы увидели две картины-свитка, привезённые из Японии. Они использовались в качестве образцов для подражания приёмам японской живописи. Ведущим направлением западной живописи, без сомнения, является масляная живопись, и художники совершали явную ошибку, добавляя [в свои работы] чересчур много деталей, а также поддаваясь привычке тщательно прорабатывать свет и тени. Поэтому, несмотря на великие старания симитировать японскую живописную технику, в их рисунках ярко проявлялись укоренившиеся привычки, от которых невозможно было избавиться. Точно так же, когда японцы изучают западные техники живописи, им не удаётся правильно передать свет, тени и перспективу [1]».

Цитата не только подтверждает влияние японского искусства на английские ремёсла в эпоху увлечения *японизмом*, но и точно подмечает проблемы интеграции видения, свойственного иностранной культуре. Хотя здесь не упоминаются конкретные работы или художники, автор отчёта выделяет *«свет, тени и перспективу»* как ключевые принципы западной живописи, не свойственные японской традиции.

Приобщение Японии к западному искусству, происходившее с конца XVIII по начало XX века, — за исключением эпохи варваров (nanban jidai),

наступившей столетием или двумя ранее и насильственно прекращённой сёгунатом — можно разделить на четыре исторических этапа.

Они подробно описаны в предыдущем разделе "*Восток знакомится с Западом: выразительные формы в японском и западном искусстве*", но кратко повторим их здесь.

Первый этап совпал с периодом самоизоляции Японии, когда все знания о западной живописи черпались из привозных иллюстрированных книг. Новаторы, такие как Сиба Кокан, Одано Наотакэ и Сатакэ Сёдзан из акитской школы Ранга (голландская живопись) всячески старались преодолеть запреты и ограничения, чтобы освоить западные техники живописи — особенно тонировку и построение перспективы — позволявшие придавать изображению объём; приём, невиданный до той поры в японской живописи. Живописные работы и сочинения этих художников заложили основы для дальнейшего развития живописи в западном стиле в Японии.

Второй этап начался с открытия страны в 1854 году и ознаменовался созданием официальных учебных заведений для изучения западной живописи, таких как *Бюро живописи при Институте по изучению варварских книг* (позднее переименованного в *Институт развития*). Японские художники Такахаси Юити и Госеда Ёсимацу начали писать картины маслом, несмотря на трудности с приобретением красок, холстов и даже кистей.

Прибытие Антонио Фонтанези и начало его преподавательской деятельности в Художественном училище в 1876 году положило начало третьему этапу. Сам Фонтанези пробыл в Японии в течение всего лишь двух лет, но его идеи повлияли на многих японских художников, работавших в западном стиле. Произошло это незадолго до эпохи возрождения японских традиционных искусств. С момента основания в 1887 году *Токийская школа изящных искусств* (ныне *Токийский университет изящных искусств*) исключила западную живопись из своей учебной программы, чтобы сосредоточиться на традиционной японской живописи. Картины в западном стиле не допускались к выставкам как внутри школы, так и за её пределами. Художники, придерживавшиеся западного стиля, в том числе учившиеся в Европе, такие как Кавамура Киё (Kawamura Kiyoo) и Харада Наодзиро (Harada Naonjirō), сформировали *Художественную ассоциацию Мэйдзи* (Meiji Bijutsukai) и продолжили работать, хотя общественный интерес к западной живописи, пройдя пору расцвета, начал стремительно угасать. Наконец, в 1896 году *Токийская школа изящных искусств* открыла *Отделение западного искусства*,

возглавить которое пригласили Куроду Сэйки. Так было положено начало четвертому этапу.

Японские художники, работавшие в технике масляной живописи на втором и третьем этапах, стремились научиться её принципам, не покидая пределов родины. По аналогии с *wasei eigo* (японским английским), в котором есть слова вроде *salaryman*: компоненты их являются английскими, но сами они созданы в Японии, — мы могли бы назвать стиль, в котором работали эти художники, *wasei yuga* — *васей ёга, японской масляной живописью*. Японские журналисты того времени называли первое сообщество художников *Старой школой* (*kyūha*), в отличие от *Новой школы* (*shinpa*), сформировавшейся позже вокруг Куроды Сэйки.

Куроода занимает столь важное место в истории развития живописи в западном стиле, что его *Новой школе* всегда уделяется основное внимание. *Старая школа*, если её не забывают вовсе, выглядит на этом фоне весьма непритязательно. И в этом эссе я хотел бы обратить внимание на выдающиеся достижения *Старой школы* и её место в истории.

Некоторые художники *Старой школы* раннего периода учились в Европе; другие, например Асаи Чу (*Asai Chū*), позже также провели в Европе некоторое время. Но, чтобы вести разговор о сугубо *японской масляной живописи*, мы сосредоточимся на художниках, которые вообще никогда не бывали на Западе. Их истории лучше всего иллюстрируют проблемы, связанные с приобретением знаний и интеграцией элементов иностранной культуры.

Несколько необходимых уточнений о западной культуре и её влиянии на Японию в контексте этого обсуждения.

Во-первых, столь общие определения, как *Запад* и *западная живопись* на протяжении всех четырёх этапов могли применяться к разным странам и живописным школам. Как отмечалось ранее, первым этапом знакомства с западной живописью в Японии была эпоха *голландской науки* (*rangaku*), когда практически все знания о Западе поступали от голландских торговцев. Но на втором этапе влияние оказывали уже Соединенные Штаты и Англия. Такахаси Юити и Госеда Ёсимацу учились у Чарльза Виргмана, репортера "*Illustrated London News*"; Кунисава Синкуро в течение четырёх лет учился в Англии, впоследствии привезя с собой книги по теории и практике живописи, которые он использовал в своей частной художественной школе *Сёгидо* (*Shōgidō*). Одна из таких книг — подробное руководство "*Пейзажная*

живопись масляными красками" (*Landscape Painting in Oil Colors*) — была переведена Хондой Кинкичиро (Honda Kinkichirō) на японский язык как "Руководство по масляной живописи" (*Yuga michishirube*), а сам он стал главой школы Сёгидо после смерти Кунисавы [2]. На третьем этапе колыбелью западной живописи считалась Италия — родина Фонтанези. А на четвёртом воплощением всего западного для японских художников стала Франция, где учился Курода Сэйки.

Во-вторых, именно в тот исторический момент дал трещину фундамент самого западного академизма; новое поколение художников начало оспаривать традиции, лежавшие в основе живописи ещё со времён Возрождения. В то время как в 1850-х годах западные державы открывали для себя Японию, Гюстав Курбе (*Courbet*) и Жан-Франсуа Милле (*Millet*) бросали вызов академической школе своей приверженностью к сюжетному реализму. Открытие японского *Технического художественного училища* (*Kōbu Bijutsu Gakkō*) пару десятилетий спустя совпало с расцветом импрессионизма. Академизм, конечно, сохранил влияние в обществе, и многие японские художники учились в рамках этого направления. Но, как показывает пример учителя Куроды Сэйки, художника академического направления Рафаэля Коллина, революционные приёмы импрессионистов перенимались даже академиками. Сама западная живопись, которую японские художники взяли за образец, находилась в постоянном развитии и изменении.

Наконец, следует отметить, что реалистичность, превозносимая японскими художниками как ключевая характеристика западного искусства, отличалась от реализма, провозглашённого манифестом Гюстава Курбе в XIX веке. Барбара Бертоцци в статье "Антонио Фонтанези: его пребывание в Японии" (*Antonio Fontanesi. La sua esperienza del Giappone*), написанной для выставки 1997 года в Турине, отмечает, что «в Европе слово "реализм" редко звучало применимо к картинам Фонтанези, но в Японии по сей день за ним закреплён статус мастера "реалистичной живописи"». Такое положение дел, заключает она, «несомненно, связано с тем, что в мире японской масляной живописи того времени слово "реализм" относилось не к какому-то одному направлению, а в целом к европейской художественной философии, стремящейся к максимально точному копированию окружающей действительности» [3].

II

В период изоляции увидеть настоящую западную картину в пределах Японии было практически невозможно [4]. С западным искусством познакомились исключительно по гравюрам и книжным иллюстрациям. В результате японские художники выделили как уникальные его черты не насыщенные цвета и текстурную выразительность, а приёмы, позволяющие воспроизводить “свет, тени и перспективу”, упомянутые в *"Правдивом отчёте"* Кумэ, — то есть способы передачи объёма предметов и создания трёхмерной композиции. Два теоретических трактата — *"Краткое изложение законов живописи"* (Gahō kōryō) Сатакэ Сёзана (Satake Shozan) 1778 года и *"Рассуждения о западном искусстве"* (Seiyōga dan) Сибы Кокана, опубликованные в 1799 году, — доказывали превосходство западной живописной техники, ссылаясь на её способность реалистично изображать нос на фронтальном портрете или показывать разницу между кругом и сферой. Авторы обладали некоторыми познаниями в области масляной живописи, а Сёзан даже подробно описал ингредиенты и состав масляных красок в книге *"Понимание живописи и рисунка"* (Gato rikai), ещё одном своём трактате 1778 года, но нет никаких сведений, указывающих на то, что он сам когда-либо пробовал писать маслом.



Рис.1. Госеда Есимацу,
“Портрет женщины”, (Fujinzō), 1871.

Настоящая масляная живопись не практиковалась в Японии вплоть до второго этапа знакомства с западным искусством; фактически до окончания реставрации Мэйдзи в 1868 году. Одной из первых картин стал *"Женский портрет"* Госеды Ёсимацу, созданный в 1871 году (рис.1) — фронтальный портрет женщины, сидящей перед складной ширмой. Контуры лица созданы с помощью искусной тонировки, демонстрирующей мастерство шестнадцатилетнего Ёсимацу в технике моделирования, которой он обучился у Виргмана. Портрет *"Великая куртизанка"* (рис.2) авторства Такахаси Юити написанный, вероятно, в 1872 году, также создаёт впечатление рельефности лица благодаря переходам тона, хотя и выполненным несколько неумело. Но одежда модели изображена практически плоской, что, в сочетании с невыразительным фоном, совершенно не передаёт ощущения глубины пространства. Складная ширма позади модели Ёсимацу создает аналогичный эффект плоскостности. Практически все портреты этого периода, нарисованные в западном стиле, сочетают в себе превосходную моделировку лиц и практически плоский, единообразный фон. Если западное искусство в целом характеризовалось *"светом, тенью и перспективой"* — способностью передать как объём предмета, так и глубину пространства, — Юити и Ёсимацу стремились лишь к первому. Пространства, имеющие достаточную глубину, появятся в работах Ёсимацу лишь после его поступления в *Техническое художественное училище*.



Рис.2 Такахаси Юити,
"Великая куртизанка" (Oiran),
1872.



Рис.3. Такахаси Юити,
"Эносима" (Enoshima-zu),
1876–1877.

Сохранилось несколько пейзажей середины 1870-х годов авторства Юити, в том числе несколько картин с изображением мест, которые он посетил специально, чтобы запечатлеть на холсте. Например, *"Эносима, провинция Сагаму"* (Sōshū Enoshima-zu) и *"Эносима"* (рис.3). Стремление Юити к

реализму проявляется и в этих работах, но большинство пейзажей того периода начинаются с крупных изображений растений или скал на переднем плане, а затем переходят непосредственно к фону, так называемому дальнему плану — композиционный приём, свойственный акитской школе Ранга (голландской живописи) и пейзажам Хиросигэ. Лишь после общения с Фонтанези в картинах Юити появляются пространства, изображенные с плавным переходом крупностей.

Работы Юити отличаются пристальным вниманием к каждому предмету или объекту, составляющим сюжет картины. И это качество наиболее заметно в его натюрмортах. В *"Великой куртизанке"* его наблюдательность и внимательность проявились в изображении черепахового гребня, многочисленных шпилек и канзаши, а также в точной передаче покрытой узором из точек ткани-тегара, украшающей причёску. В картинах, изображающих кухонные принадлежности и другие повседневные мотивы, талант Юити явно выделяет его среди коллег-художников. В картине *"Тофу"* (рис.4), разница в



Рис. 4. Такахаши Юити,
"Тофу", 1876–1877.

текстуре сырого, приготовленного на гриле и обжаренного тофу почти осязаема, а в *"Треске и цветах сливы"* верёвка, обвязанная вокруг рыбы, нарисована столь тщательно, что зритель может буквально ощутить её фактуру. В картине *"Лосось"*, являющейся Ценным культурным сокровищем, впечатляет влажная текстура частично разделанной рыбы и реалистичность верёвки, на которой она подвешена. Но, хотя каждый предмет в отдельности передан точно, вплоть до появления ощущения его непосредственного присутствия перед зрителем, пространство, в котором эти предметы находятся, передано гораздо менее искусно. Отчасти это связано с тем, что каждый предмет изображен, будто показанный предельно крупным планом, но также и потому, что верхний ракурс в таких работах, как *"Тофу"*, *"Треска"* и *"Цветы сливы"* создаёт композицию, в которой каждая часть каждого предмета находится примерно на одинаковом расстоянии от глаз художника. В результате, хотя каждый предмет сам по себе выписан весьма тщательно, ощущение глубины пространства, как правило, отсутствует. Другими

словами, изображение получается плоским. Это особенно заметно на таких картинах, как *"Свёрнутая одежда"* (рис.5), где пространство заполнено несколькими сложенными предметами одежды, увиденными сверху. В *"Лососе"* из-за того, что задний план сплошь состоит из досок, картина изначально не предполагает глубины пространства.

Отсутствие чёткости в передаче пространства становится ещё более очевидным в композициях с несколькими объектами, таких как *"Книга для чтения и прописи"* (рис.6). Пропись с иероглифами и ракетка, лежащая на столе, изображены с верхнего ракурса, но фонарь показан снизу. Множество точек зрения, сосуществующих в работе, не позволяют определить конкретное взаиморасположение фонаря, висящего листа и предметов на столе. Иными словами, пространственные соотношения изображённых объектов чрезвычайно расплывчаты, несмотря на — или, возможно, *именно* из-за — предельной детализации каждого предмета.



Рис.5.
Такахаси Юити,
"Свёрнутая одежда",
(Makinuno),
1873–1876.



Рис.6.
Такахаси Юити,
*"Книга для чтения
и прописи"*,
(Tokuhon to sōshi),
1875–1876.

И всё же именно эта особенность делает ранние натюрморты Юити такими самобытными и привлекательными. Западные техники построения перспективы позволяют рассматривать все объекты с единой точки зрения, соответственно рассчитывая расстояния и взаимосвязи между ними, но работы Юити предлагают другой вид *реализма* — отвергающий фиксированную точку зрения и отказывающийся от ощущения дистанции в пользу пристального внимания к каждому объекту. Тщательная передача деталей, обеспечиваемая свободно перемещающейся точкой обзора и использованием множества крупных планов, вкупе с некоторым упрощением действительности — все эти приёмы ближе к жанру средневековой японской живописи *в столице и окрестностях* и традициям школе Ринпа периода Эдо.

Юити был поклонником западной живописи, посвятившим всю жизнь овладению её техниками. Его картины оказались уникальны в своей способности отобразить мир так, как этого ещё не делал никто в Японии. Но в то же время он был наследником архаичного мировосприятия, сохранившегося в японском национальном сознании со времён эпохи Эдо. Это наблюдение не оригинально[5], но в натюрмортах Юити данный принцип проявляется столь же очевидно, как и в иных его работах.

Первой проблемой, с которой столкнулись Юити и его соотечественники, было приобретение необходимых материалов. В Японии периода Мэйдзи масляные краски были в дефиците, а кисти и холсты и вовсе не продавались. Однако Фонтанези, приехав преподавать в *Художественное училище*, привез с собой большой запас пигментов и материалов. А по мере того, как возрастал интерес к западной живописи, открывались и магазины художественных принадлежностей, торгующие как японскими, так и импортными товарами, что в конечном итоге позволило японским художникам свободно приобретать необходимые материалы. В выпуске от 10 января 1878 года издание "*Yomiuri Shimbun*", рекламировало магазин красок "*Ито*" в Нака-тё, Фукугава (Naka-chō, Fukagawa) как торгующий "*масляными и акварельными красками всех оттенков*", а также холстами, кистями, скипидаром, лаком, средствами для мытья кистей, палитрами и гипсовыми бюстами. Дополнительно отмечалось, что "*все прочие японские и импортные принадлежности для рисования маслом и акварелью поступают в продажу ежедневно*" [6]. Трудности с приобретением материалов наконец-то завершились.

Примерно в это же время, в августе 1877 года, Госеда Ёсимацу (Goseda Yoshimatsu) выиграл Приз *Hōmon* на Первой Отечественной Промышленной

выставке с картиной *"Гора Фудзи, увиденная с реки Абэ"* (Abekawa Fuji-zu). Ныне работа утрачена, но часть документов, которые Ёсимацу подготовил в рамках процесса подачи заявки, сохранилась до наших дней, так что можно примерно представить, как выглядела картина, и какие материалы использовал художник[7]. Текст трудно воспринимать из-за устаревшей терминологии, касающейся материалов и химикатов, но, по словам исследователя современного искусства Утады Синсукэ (Utada Shinsuke), Ёсимацу начал с наброска углём, завершил композицию карандашом, а затем использовал смесь глины, гуммиарабика, яиц, ликера *shōchū*, и уксуса, чтобы загрунтовать холст. Это было сделано для того, чтобы предотвратить отслаивание внешних слоёв краски. Неизвестно, всегда ли Ёсимацу использовал такой грунт, но у Фонтанези была подобная практика, обеспечивавшая превосходную сохранность работ, о чём свидетельствует нынешнее состояние *"Пруда Синобадзу"*.

Завершив нанесение грунтовки, Ёсимацу прорисовал эскиз сцены, от заднего плана к переднему, начиная с горы Фудзи в верхней части картины и заканчивая улицами города Сидзуока на переднем плане. (В наши дни так работают немногие художники, но говорят, что Юити рисовал в том же порядке, что и Ёсимацу.) После того, как картина была готова, её оставили сохнуть на шестьдесят дней, а затем покрыли слоем лака[8].

Рассказ Утады показывает, что Ёсимацу и Юити освоили методы традиционной западной живописи и добросовестно придерживались их. То же самое, вероятно, можно было сказать обо всех художниках *Старой школы*, учившихся в Художественном училище. В их работах, как правило, проглядывал тёмно-коричневый оттенок, из-за чего их называли *Смоляной школой* (yaniha); за Новой школой закрепилось прозвание *Пурпурная школа* (murasakiha). Тем не менее, по словам Утады, которому довелось принимать участие в реставрации многих картин того периода, работы Старой школы оказались более устойчивы к воздействию времени и окружающей среды[9]. Как только Новая школа Куроды Сэйки стала популярной, тёмные цвета вышли из моды, и некоторые художники намеренно стали выбирать менее плотные краски. Тенденции можно объяснить и особенностями восприятия японцев, но, как результат, более современные работы оказались менее долговечными[10]. Получается, что оригинальные техники масляной живописи, привезенные с Запада, наиболее точно восприняла *васей ёга* Старой школы.

III

Как было отмечено выше, первоочередной задачей, стоявшей перед художниками направления *васей ёга* после освоения традиционных западных методов, было воспроизведение видимого мира таким, каков он есть. Когда Такахаси Юити выставил свои натюрморты с изображением кухонной утвари и прочих предметов обихода в своей художественной школе *Тенкайро*, посетители были поражены реалистичностью картин: «будто перед ними положили настоящие предметы»[11]. Позже, после приезда Фонтанези в Японию, Юити освоил передачу перспективы в пейзаже[12]. В "*Отделённом виде горы Котохира*" на переднем плане крупно изображена растительность, а обширное пространство простирается вдаль, до бескрайнего голубого неба. "*Городской пейзаж Ямагаты: улица Ямагата Кентё-мае*" (*Kenchō-mae*) (рис.7), картина, нарисованная по фотографии, демонстрирует умелое владение принципами построения перспективы. Как и натюрморты, эти пейзажи изображали настоящий современный мир.

Рис.7. Такахаси Юити,
"Городской пейзаж Ямагаты:
улица Ямагата Кентё-мае",
(*Yamagata shigai-zu:*
Yamagata Kenchō-mae-dōri),
1881–1882.



Однако в 1880-х годах наметилась другая тенденция. В большом количестве стали появляться *исторические картины*, изображавие события, имевшие место в прошлом, а не сцены, увиденные художником в настоящем. Исторические полотна, выставленные на Третьей Отечественной Промышленной выставке 1890 года за авторством Цукахары Рицукко (*Tsukahara Ritsuko*) "*Сэй Сенагон посещает храм Хацусэ*" (*Sei Shōnagon Hatsusedera ni mōzuru zu*) и Сакумы Бунго (*Sakuma Bungo*) "*Вакэ-но Киёмара, передающий*

послание богов императрице" (рис.8), получили вторую и третью премии соответственно. Также здесь выставались Ока Сейити (Oka Seiichi) с картиной "Мудрая жена Ямаути Казутойо" (Yamauchi Kazutoyo no tsuma), получившей почётный знак; "Небесная дева из легенды о Хагоромо" Хонды Кинкиторо (Honda Kinkichirō) (рис.9); "Портрет Сагинумы Хэйкуро" Госеды Хорю (Goseda Hōryū); "Рекрут былых времён" Индо Матате (Indō Matate) и "Детство Мурасаки Сикибу" Дзиннаки Итоко (Jinnaka Itoko) [13].

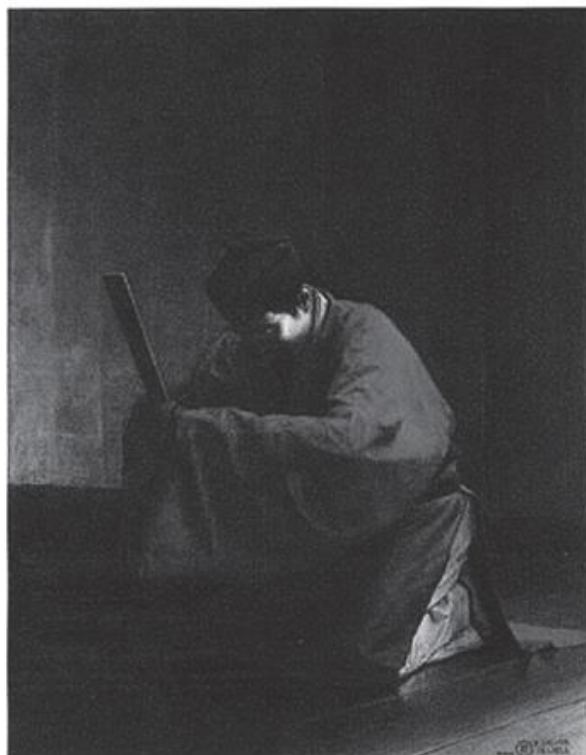


Рис.8. Сакума Бунго,
"Вакэ-но Киёмара,
передающий послание богов императрице",
(Wake no Kiyomaro, shinkyō o sō suru no zu),
1890.

Рис.9. Хонда Кинкиторо,
"Небесная дева из легенды о Хагоромо",
(Hagoromo tennyo), 1890.



Предпосылкой развития жанра стал растущий интерес к национальным традициям, причём не только в области искусства, но и во всех сферах общественной жизни. Когда *Художественное училище* вынужденно закрылось всего через семь лет после своего открытия, отчасти это было связано с финансовым давлением, с которым столкнулось правительство, а дополнительным фактором стал курс на возрождение традиций, продиктованный переоценкой японского искусства Эрнестом Феноллозой.

В более широком смысле решение о закрытии училища было лишь одним из многих шагов, предпринятых в то время для сохранения национальных культурных ценностей и поддержания традиций. Политика сохранения *старых обычаев* (күйкан) Японии начала планомерно внедряться после визита императора Мэйдзи в 1877 году в Ямато (современную префектуру Нара), где некогда находилась старая столица. Курганы древних императоров в Ямато официально признали Национальным сокровищем. В 1888 году было создано Исследовательское Бюро, а в 1890 на месте, где, как считалось, находилась резиденция первого японского императора Дзинму, был отстроен храм Касихара. В 1887 году была создана *Токийская школа изящных искусств*, в которой преподавались уже исключительно японские художественные техники.

Возвращение к традициям не было ни ответной реакцией на политику вестернизации раннего периода Мэйдзи, ни простой ностальгией. Как справедливо отмечает историк Такаги Хироси (Takagi Hiroshi), оно основывалось на идеях Ивакуры Томоми (Iwakura Tomomi), Ито Хиробуми (Itō Hirobumi) и других важных фигур в национальном правительстве, считавших, что «для формирования правового государства и превращения в передовую державу международного уровня необходимо обладать уникальной культурной "старой традицией", подобной традиции королевской власти в России, Австрии и Англии»[14]. Возвращение к истокам не связывалось с анти-вестернизацией или антимодернизмом; напротив, оно как раз выступало в ряду мер по модернизации страны, как один из шагов к созданию современного государства, могущего выступать равным партнёром с западноевропейскими державами. В этом смысле *возвращение к истокам* можно связать с политикой вестернизации, приведшей к строительству Рокумэйкана в Токио, предназначенного для размещения и приёма иностранных высокопоставленных лиц. Строительство Нового Императорского дворца, к работам над которым было привлечено множество японских художников, завершилось в 1888 году. А обнародование в следующем году "Конституции Мэйдзи" и проведение учредительного съезда Парламента стали лишь следующими закономерными шагами.

В такой ситуации вполне естественно возрос интерес к национальной истории. Предмет "*История*" получил статус *особо важного* в "*Руководстве по обучению для Начальных школ*", открытых Департаментом образования в мае 1881 года. С этого момента в курс обучения, как провозглашалось, входила только история Японии[15]. В *Литературном Колледже* (College of Letters) при Императорском университете (ныне *Литературный факультет Токийского*

университета) было *Историческое отделение*, где преподавалась исключительно западная история, но в 1889 году здесь открылось и отделение *Японской истории*.

Одним из интеллектуалов, с присущей ему дальновидностью предвидевшим потребности эпохи и понимавшим важность жанра *исторических картин*, был Оакура Тэнсин. В предисловии к первому выпуску художественного журнала "*Цветок нации*" (*Kokka*), вышедшему в октябре 1889 года, Оакура отметил, что исторические картины относятся "к числу жанров, развитие которых в нашей стране шло весьма медленно"; однако, продолжал он, "размышляя о будущем живописи ... популяризация жанра исторических картин должна осуществляться в соответствии с продвижением идеи национальной политики (*kokutai shisō*)"[16]. Словно бы в ответ в декабре того же года историк ремёсел Омори Иту (*Ōmori Ichū*) опубликовал статью в журнале "*Сад искусств*" (*Bijutsuen*) под названием "*Актуальность исторических картин*" (*Rekishiga no hitsuyō*), в которой задался вопросом: «Не настало ли сейчас то самое время, когда исторические картины нужны больше всего?»[17] Многочисленные художники западного стиля, создававшие исторические картины для Третьей Отечественной Промышленной Выставки, состоявшейся год спустя, работали в контексте современной тенденции продемонстрировать миру самобытность Японии в зримой форме.

Естественно, они и раньше создавали работы, отражающие интерес к отечественной истории. Вместо *исторических картин* в оригинальном (западном) понимании этого слова — картин, посвященных определённому историческому событию, — они писали *портреты исторических персонажей*, изображавшие людей прошлого. "*Красавица былых времён*" Индо Матате (рис.10) — лишь один из примеров работы японского художника, применившего методы западного реализма, чтобы отобразить «иной мир», ушедший в прошлое. Третья Отечественная Промышленная выставка 1890 года заслуживает особого внимания как событие, на котором тематика живописи западного стиля вышла на первый план. Живой отклик и бурные обсуждения вызвала лекция Тоямы Масакадзу (*Toyama Masakazu*) на тему "*Будущее японской живописи*", прочитанная на втором заседании Художественного общества Мэйдзи в дни работы выставки [18].



Рис.10. Индо Матате,
“Красавица былых времён”,
1890.

В истории современного японского искусства этот период в целом рассматривается как не слишком продуктивный для живописи в западном стиле. Но в области живописи исторической — не говоря уже о пейзажной и жанровой, что может стать темой для отдельного эссе, — достижения мастеров *васей ёга* оказались весьма заметными.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Kume Kunitake, ed. *Britain*, trans. Graham Healey. Vol. 2 of *The Iwakura Embassy, 1871–1873: A True Account of the Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary's Journal of Observation Trough the United States of America and Europe* (Princeton: Princeton University Press, 2002).
2. Подробнее о переводе Хонды *Guide to Oil Painting* и влиянии этой работы на Такахаси Юити см. Utada Shinsuke's *Aburae o kaibō suru: Shūfuku kara mita Nihon yōgashi* (Dissecting oil paintings: The history of Western painting in Japan seen through restoration; Tokyo: Nihon Hōso Shuppan Kyōkai, 2002), pp. 106–122.
3. Barbara Bertozzi, “Antonio Fontanesi. La sua esperienza in Giappone” (Antonio Fontanesi: His experiences in Japan), p. 126. In *Antonio Fontanesi 1818–1882*, Torino: Umberto Allemandi, 1997. Published in conjunction with an exhibition of the same title curated by Rosanna Maggio Serra at the Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.
4. Единственное исключение – работа голландского художника Виллема ван Ройена «Птицы и цветы», приобретённая в 1720х гг. по просьбе восьмого сёгуна Есимунэ. В дальнейшем картина была подарена храму Гохяку Ракандзи и вызвала неименное восхищение как одно из сокровищ храма..
5. Например, работа Sakakida Emiko “Takahashi Yuichi ni tsuite no ni, san no mondai” в *Bijutsushi*, vol. 115 (1983.11); Kōno Motoaki, “Takahashi Yuichi: Edo kaigashi no shiten kara” в *Bakumatsu–Meiji no gakatachi: Bunmei kaika no hazama ni* (ed. Tsuji Nobuo; Tokyo: Pelican-

- sha, 1992); Kōno Motoaki “Takahashi Yuichi: Kaizu” в *Kokka*, vol. 1334 (2006.12); и Furuta Ryō, *Kanō Hōgai–Takahashi Yuichi* (Tokyo: Minerva Shobō, 2006).
6. Ishii Kendō, *Meiji jibutsu kigen* (Origin of things from the Meiji period; Tokyo: Nihon Hyōron-sha, 1969), p. 371.
7. Текст напечатан в *Meiji bijutsu kiso shiryōshū* (Basic collection of materials on Meiji-period art; Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1975).
8. Utada, *Yuga o kaibō suru* (см. примечание 3), pp. 104–106.
9. Ibid, p. 85 и далее.
10. Конечно, при использовании ярких цветов стойкость красок не обязательно снижается. Описывая свой опыт реставрации картины Рафаэля Коллина «Женщина в белом», Утада отмечает, что “Сохранность красочного слоя настолько хороша, что на ощупь напоминает лак”. Utada, *Yuga o kaibō suru* (см. примечание 3), p. 122.
11. Andō Chūtarō, “Meiji shonen no yōga kenkyū” (Research on Western-style paintings of the early Meiji period), p. 57. In Aoki Shigeru, ed. *Meiji yōga shiryō: Kaisōhen* (Historical materials on Meiji-period Western paintings: Reminiscences; Tokyo: Chūokōron Bijutsu Shuppan, 1985).
12. Юити не учился в Техническом художественном, но там обучался его сын Генкити и, как известно, сам Юити часто встречался с Фонтанези.
13. *Meiji bijutsukai hōkoku* (Meiji Art Society report), vols. 6–7.
14. Takagi Hiroshi, “1880-nendai, Yamato ni okeru bunkazai hogo” (Preservation of cultural assets in Yamato in the 1880s), p. 264. In *Kindai tennōsei no bunkashi-teki kenkyū* (Cultural-historical research on the modern imperial system; Tokyo: Azekura Shobō, 1997).
15. См. в Kitazawa Noriaki, ed. “Rekishiki/kaiga nenpyō” (History/art chronology), in *Egakareta rekishi: Kindai Nihon bijutsu ni miru dentō to shinwa* (Painted history: Tradition and myth as seen in modern Japanese art), published in conjunction with an exhibition of the same title held in 1993 at the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art and the Kanagawa Prefectural Museum of Modern Art.
16. *Kokka*, vol. 1 (1889.10), p. 2.
17. *Bijutsuen*, vol. 15 (1889.12.30), p. 30. (Quotation taken from p. 310 of reprinted edition: *Bijutsuen*, vol. 2. Tokyo: Yumani Shobō, 1991.)
18. См. мою работу “Meiji-ki rekishiga-ron josetsu” (An introduction to the history paintings of the Meiji period), in *Seiyō no me, Nihon no me* (Eyes of the West, eyes of Japan; Tokyo: Seido-sha, 2001).

Чуткость восприятия и эмоциональность:

глубинные основы васей ёга

В конце 1970-х годов в качестве приглашённого профессора в недавно открывшемся *Центре Жоржа Помпиду* в Париже мне довелось провести трёхмесячный курс лекций по японскому искусству. Аудитория состояла в основном из кураторов Центра и сотрудников музеев Парижа и пригородов, включая нескольких моих друзей, с которыми я позже организовывал выставки, посвященные японскому искусству, в Национальной галерее *Гранд-Пале* (Париж) и *Национальном музее западного искусства* (Токио). Все эти люди специализировались на западном искусстве и имели мало представления об искусстве Японии, будь оно современным или древним. Единственным японским художником, которого они знали, был прославившийся в Европе Леонард Фудзита (Léonard Foujita). В результате каждую лекцию я начинал с кратких исторических вводных, постепенно знакомя слушателей с миром искусства, являвшегося для них неизведанным миром. И их реакция во многих отношениях превзошла мои ожидания.

Я предполагал, что работы таких художников, как Курода Сэйки (Kuroda Seiki), Окада Сабуросукэ (Okada Saburōsuke) и Умехара Рюдзабуро (Umehara Ryūzaburō), длительное время учившихся масляной живописи во Франции, заинтересуют мою аудиторию с исторической точки зрения, особенно в том, что касается вопроса о французском влиянии на их стиль. И я был искренне удивлен интересом, проявленным публикой к работам Такахаси Юити, Аоки Сигеру (Aoki Shigeru), Кисиды Рюсея (Kishida Ryūsei), Коидэ Нарасиге (Koide Narashige), и высокой оценкой их творчества. Эти художники никогда не учились у французских мастеров; фактически, за исключением Коидэ, никто из них вообще не бывал в Европе. И даже Коидэ вернулся в Японию уже через несколько месяцев, обнаружив, что «*Европа ему не подходит*». В результате, несмотря на искренний интерес к западному искусству и решимость изучать его методы, эти художники создавали свои работы, не пройдя непосредственного обучения у современных им французских живописцев.

Аоки Сигеру сделал себе имя, участвуя в выставках, проводимых *Обществом Белой Лошади* (Hakuba-kai) Куроды Сэйки, но «*импрессионистский академизм*» пользующийся благосклонностью членов Общества, в меньшей степени

повлиял на его искусство, в отличие от символистов рубежа веков, таких как Эдвард Берн-Джонс, Пьер Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, чьи фантазмагорические работы были известны Аоки по книгам по искусству. Кисиду Рюсэя изначально привлекли яркие краски работ фовистов, но позднее, при знакомстве с историей западного искусства, он посвятил себя реализму в духе Альбрехта Дюрера. Выразительность Северного Ренессанса нашла отклик в душе Коидэ Нарасигэ, так что он даже изобразил книгу Гольбейна на групповом портрете “Семьи г-на N.” (рис.1), признанном Ценным культурным сокровищем. Что касается Такахаси Юити, не принадлежа к какой-то определенной традиции, он успешно использовал реалистическую выразительность западной живописи, создавая свои самобытные работы.



Рис.1. Коидэ Нарасигэ,
“Семья г-на N.” (N. no kazoku),
1919.

Поскольку японские художники были оторваны от эпохальных изменений конца XIX — начала XX века, происходивших в мире искусства, ориентированном на Париж, они не вписывались в современную историю искусства, как её понимала моя аудитория. Иными словами, поскольку эти художники не учились — да и не могли учиться — у своих современников-французов, они были вольны выбирать сюжеты для своих картин, знакомясь с книгами по искусству и гравюрами, но ориентируясь на свои собственные предпочтения, без оглядки на модные тенденции.

Таким образом, стремление японских художников овладеть западными техниками живописи сочеталось с их национальным мировосприятием. И это сочетание породило феномен *васей ёга*, или *японской масляной живописи*, о котором я рассказывал в предыдущей главе. Работы художников этого

направления привлекли мою аудиторию из *Центра Помпиду* не только высоким техническим мастерством и выбранными сюжетами, но и чем-то ещё, что западные зрители смогли почувствовать в них. Чем-то, что не укладывалось в традиционные западные представления о живописи.

Особенно очевидно это было в случае с Такахаси Юити, пропагандистом и поклонником западной живописи. В своих часто цитируемых *"Заметках из Бюро живописи"* (Gagakukyoku tekigen) Юити откровенно описывает свое недовольство *"японскими и китайскими методами живописи"*, которые он первоначально изучал, и особый интерес, с которым он изучал *"методы западной живописи"*. Подкрепленный стремлением к техническому мастерству, искренний интерес помог Юити стать одним из самых выдающихся художников в истории западной живописи в Японии. Нехватку систематических знаний он восполнял художественным чутьём: взглядом на вещи, выбором сюжетов, восприятием пространства — иначе говоря, *восприятием внешнего мира*, на которое опиралась его техника.

Что немного, но всё же решительно отличало это восприятие от восприятия западноевропейского художника? Одной из особенностей, присущих творчеству Юити, наряду с детальным, почти осязаемым изображением фактуры предметов, является чрезвычайно ограниченное пространство, в котором эти предметы помещены. В классических западных натюрмортах, таких как голландские натюрморты-банкеты XVII века и картины *vanitas*, объекты расположены на поверхности стола, простирающегося словно бы до горизонта, что создаёт явственное ощущение трёхмерного пространства. Напротив, в натюрмортах Юити пространство, заполненное предметами, как правило, удивительно компактно или вовсе не имеет глубины*.

В *"Тофу"* текстура соевого сыра передана с изумительным мастерством: сырой тофу кажется по-настоящему холодным на ощупь, маслянистость жареного тофу также почти осязаема, и даже порезы, оставленные ножом на

* Как отмечает А.Н. Мещеряков, «это исключительно своеобразная культура, которая осваивает крайне ограниченное физическое пространство, интенсивно насыщенное всякого рода обменными и информационными процессами». Подобное художественное восприятие пространства сохранилось вплоть до наших дней. Достаточно сравнить, как японские и европейские фотографы снимают помещение. Японский фотограф в большинстве случаев создаст плоскостное изображение, демонстрируя одну стену. В то время как европейец постарается передать объём пространства, показав, например, внутренний угол помещения.

разделочной доске, переданы весьма искусно. Однако сама доска изображена под слегка приподнятым углом, в результате чего она выглядит растянутой по плоскости влево и вправо от зрителя. Таким же образом, в *"Треске и цветах сливы"* (рис. 2) мастерски передана влажная поверхность рыбы, шероховатость верёвки и даже цветы выглядят очень реалистично. Но из-за того, что поверхность, на которой стоит плошка, показана сверху, не возникает ощущения глубины пространства. Что касается хорошо известного *"Лосося"*, в настоящее время находящегося в коллекции Токийского университета искусств, фон здесь настолько приближен к висящей рыбе, что глубина видимого пространства оказывается равна толщине самого лосося, лишь с небольшим зазором, обозначенным тенью.

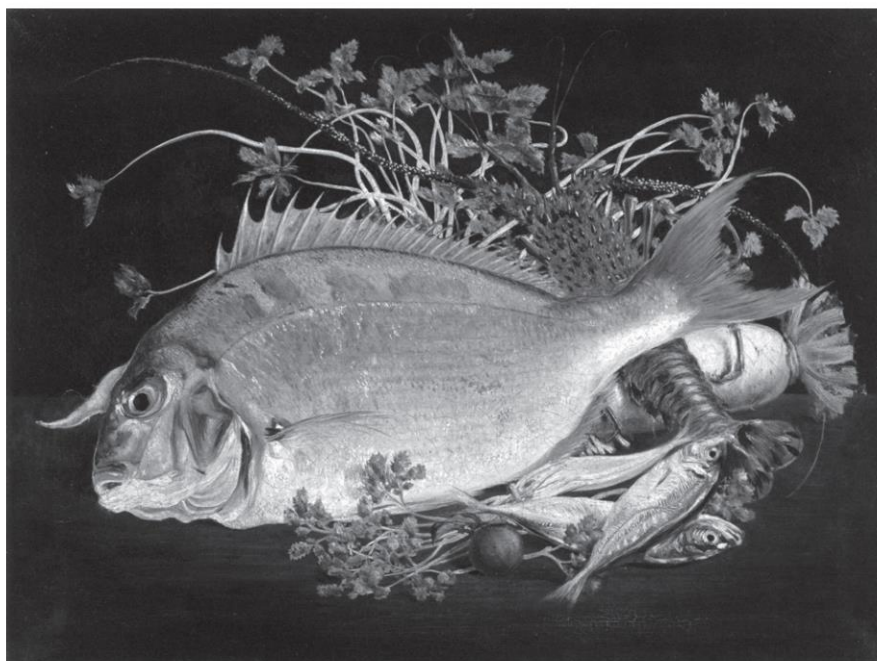


Рис.2.
Такахаси Юити,
"Треска и цветы сливы",
(Tara baika), 1877

Уберите посуду и фрукты из голландского натюрморта, и глубина пространства, создаваемая столом, сохранится. Уберите предметы из *"Трески и цветов сливы"* или *"Лосося"* — и не останется и намёка на глубину. То же самое можно сказать о картине *"Морской окунь"* (рис. 3), где вокруг огромной рыбы расположились креветки, рыба и редис-дайкон, создавая атмосферу обильного праздничного угощения, и о превосходной *"Книге для чтения и прописи"*, чьё разнообразие мотивов и яркие цвета оставляют глубокое впечатление. В частности, в *"Книге для чтения и прописи"* пространственные отношения между предметами на столе — школьной хрестоматией, ракеткой, мячом, бумагой и карандашом, видимым наполовину фонарём и тетрадью, висящей в верхней части картины, — кажутся неопределёнными. Вместо того, чтобы создать "вместилище" из трёхмерного пространства, в котором

все объекты могут находиться вместе, Юити просто воссоздал физическое присутствие каждого из них с максимальным приближением.

Рис.3.
Такахаси Юити,
“Морской окунь”
(Tai), 1879.



Детальное изображение предметов с близкого расстояния и вид на композицию сверху делают изображение плоским, не создавая иллюзию пространства, обладающего протяжённостью и глубиной. Такое «уплощение» особенно заметно в натюрмортах Юити, но оно присуще не только его работам. Само по себе оно является характерной чертой традиционной японской живописи. Возьмем, к примеру, жанр *tagasode* (чи рукава?), популярный в период Эдо. В техническом плане это натюрморты, изображающие женские кимоно на вешалке, но в картинах также отсутствует ощущение пространства. При этом узоры на самих кимоно выписаны весьма искусно, вплоть до мельчайших деталей. И, как упоминалось в предыдущих главах, в жанре городских пейзажей *в столице и окрестностях* также преобладали плоские композиции, обусловленные верхней точкой зрения. Несмотря на то, что Юити был “амбассадором мира западной живописи”, он унаследовал традиционный способ видения, свойственный японским художникам периода Эдо, хотя, возможно, сам этого и не осознавал.



Рис.4. Такахаси Юити, "Отдалённый вид на гору Котохира" (Kotohirayama Enbō), 1881.

В пейзажах распаханное в глубину обширное пространство само по себе является важным мотивом. Но, даже когда Юити решался изображать пространство, уходящее вглубь картины, он использовал крупные планы. Например, на его самом масштабном полотне *"Отдалённый вид на гору Котохира"* (рис. 4) зелёная гора величественно возвышается в центре композиции, на фоне ярко-голубого неба, и в то же время на переднем плане в мельчайших деталях изображено буйство трав и цветов. И в *"Отдалённом виде на Асакуса"* (Asakusa tenbō) на переднем плане крупно изображены растения, практически доминирующие на картине. В *"Пруды Синобадзу"* (рис. 5) ветви ив, раскачивающиеся на ветру в верхней части картины, показаны настолько крупными, что кажется, будто они нависают прямо над зрителем.



Рис.5. Такахаси Юити, "Пруд Синобадзу"
(Shinobazu no ike), ca. 1880.



Рис.6. Одано Наотакэ, "Пруд Синобадзу",
(Shinobazu no ike), 1770.



Рис.7.
Сатакэ Седзан,
"Сосна и экзотическая птица"
(Matsu ni karatori),
XIX в.

Эксперименты по сочетанию мотивов переднего плана, показанного с очень близкого расстояния, с удаленным фоном, восходят ко второй половине XVIII века, что видно на примере работы яркого представителя акитской школы Ранга Одано Наотакэ, также носящей название *"Пруд Синобадзу"* (рис.6) и являющейся Ценным культурным сокровищем. Аналогичным образом, композиционный приём, позволяющий срезать изображение на переднем плане краем картины для усиления контраста, можно увидеть на картине *"Сосна и экзотическая птица"* (рис.7) авторства Сатакэ Сёдзана,

другого художника школы Ранга. Хиросигэ также любил этот приём, что особенно заметно в *"Ирисовом саду Хорикири"* (Horikiri no hanashōbu), *"Сливовом саду в Камэйдо"* (рис. 8) и *"Усимачи"* (Takanawa, Ushimachi) из альбома *"Сто знаменитых видов Эдо"*.



Рис.8.
Утагава Хиросигэ,
"Сливовый сад в Камэйдо"
(Kameido Umeyashiki) из
"Ста знаменитых видов Эдо", 1857.



Рис.9.
Винсент ван Гог,
«Цветущая слива» (Bloeiende
pruimenboomgaard [naar Hiroshige]),
1887.

Таким образом, справедливо будет заметить, что сочетание близкого и дальнего планов в пейзажах Юити вообще было характерной чертой японской живописи. И именно столь необычное композиционное решение, присущее японским картинам, вызвало изумление у французских художников, таких как Дега и Ван Гог (рис.9). Можно также отметить, что *"Виды Асакусы"* и *"Пруд Синобадзу"* — не говоря уже о других сюжетах Юити, таких как гора Фудзи, Эносима и Футамигаура — соотносятся с жанром *виды знаменитых мест* (meisho-e), популярным в эпоху Эдо. То самое японское мировосприятие, не вписывающееся в рамки развития западного искусства аналогичного периода, стало одним из главных факторов неоспоримой привлекательности творчества Такахаси Юити.

Уникальность восприятия наложила отпечаток на весь жанр *васей ёга*. Например, традиция изображения обнаженной натуры была, несомненно, заимствована с Запада, но, хотя Кисида Рюсей (Kishida Ryūsei) и стремился изображать своих полулежащих моделей максимально реалистично, расположение фона параллельно плоскости картины выдает тенденцию к плоскостности общей композиции. Картина Коидэ Нарасигэ (Koide Narashige) "*Обнаженная на кровати*" (*Nude A; Shina shindai no rafu* [Ё по раю]), где вид на кровать также дан сверху, громко заявляет о своём японском происхождении. Мицутани Кунисиро (Mitsutani Kunishirō) путешествовал по Франции и изучал приёмы западной академической живописи у Жан-Поля Лоренса. Однако впоследствии оказалось, что и ему присуще всё то же мироощущение, когда художник вернулся к исключительно японской выразительной стилистике в "*Алом ковре*" (рис. 10).



Рис.10. Мицутани Кунисиро, "Алый ковёр", (Himōsen), 1932.



Рис.11. Еродзу Тэцугоро, "Автопортрет с облаками" (Kumo no aru jigazō), 1912.

Рис.12.
Сэкинэ Седзи,
"Скорбь веры"
(Shinkō no
kanashimi),
1918



В этом отношении путь, пройденный Рюсэем, чью страсть к реализму можно сравнить с присущим Такахаси Юити интересом к западной живописи, представляет большой интерес. В своих ранних работах он использовал яркие цвета, напоминающие о работах Ван Гога и фовистов, а также о пленерах *Общества Белой лошади*, но позже перешёл к несколько мрачному, педантичному стилю Дюрера. Однако и у него приверженность японскому восприятию мира, о котором говорилось выше, ярко проявилась в лучших его художественных творениях — в многочисленных портретах дочери Рэйко. Сама Рэйко всегда изображена с тонкой реалистичностью и удивительным изяществом, но окружает её тёмное пространство с сильно приближенным фоном. Кисида Рюсэй дожил лишь до 38 лет, но его влечение к эстетике Эдо в последние годы жизни наводит на размышления.

Наряду со столь сугубо японским подходом к выбору сюжетов и построению пространственной композиции, стоит обратить внимание на то, что мы могли бы назвать “живописанием чувств”. Начиная с Аоки Сигеру (Aoki Shigeru) и заканчивая Кумагаи Морикадзу (Kumagai Morikazu), Ёродзу Тэцугоро (Yorozu Tetsugorō) и Сэкинэ Сёдзи (Sekine Shōji), картины *васей ёга* демонстрируют чрезвычайно компактный, подчас фантасмагорический мир, совершенно непохожий на мир реальный, наполненный светом и ощущением пространства. Самоуверенность, проглядывающая в *"Лице мужчины"* (Otoko no kao) Аоки и *"Автопортрете с облаками"* Ёродзу (рис. 11); безутешная, безмолвная скорбь Кумагаи в картине *"День, когда умер мой сын Ё"* (Yō no shinda hi); тревожащая фантазия в *"Скорби веры"* Сэкинэ (рис. 12), являющейся Ценным культурным сокровищем — именно сила сдерживаемых чувств, придает этим произведениям особую привлекательность.

Даже самая самобытная работа в жанре *васей ёга* использует техники, заимствованные из западноевропейской масляной живописи. И всё же художники, освоившие эти техники, оставались верны уникальному японскому мироощущению. Именно способ восприятия в сочетании с яркой индивидуальностью позволил им создать уникальный мир форм и чувств, подобного которому Запад никогда не видел.

Японские и западные традиции

в живописи Такеути Сэйхо

Такэути Сэйхо (Takeuchi Seihō) обладал тонкой наблюдательностью; качество, оказавшееся весьма полезным для него как для художника. В детстве он с увлечением рисовал животных, птиц и цветы, которых видел вокруг себя. Став преподавателем, он настаивал на том, чтобы ученики смотрели на предметы своими собственными глазами, а не заимствовали их образы у других художников. Сэйхо понимал, что умение рисовать с натуры является основой для всех форм изобразительного искусства.

Отношение Сейхо к рисованию с натуры хорошо отражено в его записях и интервью, относящихся к поездке в Европу в 1900-1901 гг., где он посетил Всемирную выставку в Париже, а также побывал во многих художественных галереях прочих континентальных столиц. Отправившись 1 августа 1900 года из Кобе на борту корабля *"Wakasa Maru"*, принадлежащем компании NYK, 17 сентября Сэйхо прибыл в Марсель. Проведя, таким образом, в пути семь недель, он внимательно вглядывался в экзотические пейзажи, незнакомых людей и вещи, представавшие перед ним, уделяя особое внимание цветам и оттенкам, характерным для каждого нового места, что говорит о его большом художественном таланте. В интервью, данном по возвращении Куроде Тэнгаи для *"Kyoto Hinode Shimbun"*, Сэйхо рассказал следующее:

«Сперва мы отправились в Гонконг, и атмосфера сразу изменилась: колеса рикш здесь выкрашены в белый и зелёный цвета, их тенты также белы. Формы стали непривычными – от кресел до корабельных парусов. Сами суда окрашены во всевозможные цвета, а на носу у них нарисованы большие глаза. Всё предметы здесь напоминают о драконах, будучи раскрашены в тонах *ungen* (градуированных), а общая цветовая гамма типично китайская. ... Похоже, именно так можно охарактеризовать цвета этой страны.

Как только мы прибыли в тропики, цвета стали тропическими: деревья, казалось, стали зеленее; дома выкрашены в тонкие белесые тона; люди здесь очень темнокожие, а одежда, которую они носят, украшена узором из полос, с большим количеством красного, что тоже является своего рода местной отличительной чертой. И безучастно стоящие верблюды, и пустыни, простирающиеся на тысячи миль, и отблеск вечернего солнца на выгоревших горных вершинах, и бескрайнее синее море. ... Существуют места, могущие служить великолепными мотивами для картин, и я

думаю, что цветовая гамма каждого из них естественным образом отражает уникальные особенности страны».

Пожалуй, важнейшей идеей здесь является представление о том, что каждый регион, будь то Египет или европейская страна, имеет свою уникальную цветовую гамму и материальную культуру. Без изучения *“атмосферы и особенностей”* других стран, продолжает Сейхо, *“вы не сможете точно уловить и свойственные Японии черты”*. Создавая новую японскую живопись, нельзя полностью отказываться от методов западного искусства, но и слепо копировать их тоже не следует. Сперва необходимо понять уникальные особенности, присущие западной живописи, после чего художник, объясняет Сэйхо, должен взять из неё лишь то, что будет востребовано в японских реалиях. Восприятие потока идей должно быть целенаправленным и объективным.

Например, приёмы масляной живописи, оказавшиеся весьма эффективными для передачи окружающей действительности, развивались на Западе вследствие тщательного наблюдения за природой света и цвета. Но не стоит бездумно переносить их на японскую почву. По словам Сэйхо, *“воздух на Западе плотный, поэтому контраст между ближними и дальними объектами весьма значителен. Однако, приехав в Японию, вы обнаружите, что воздух здесь прозрачный и разреженный. Приближаясь к пониманию свойств света, соответствующих японским условиям, я надеюсь создать идеальную картину”*. На протяжении всего интервью Сэйхо демонстрирует чрезвычайно осознанное отношение к заимствованию западных традиций. По возвращении из Европы он даже изменил иероглифическое написание *“Сэйхо”* — имени, полученного от своего учителя Кёно Байрея (Kōno Bairei), — включив в ряд иероглифов знак *“Запад”*.

При этом Сэйхо был открыт новым идеям. На его картине 1892 года *“Кошка и котята, лежащие на солнышке”* (Yūji fukeru) позы и шерсть кошек выполнены в стиле школы Маруяма, но трава и цветы напоминают о школе Сидзё, а скалы — о школе Кано. В результате в шутку картину называли *“принадлежащей школе Нуэ”*, что является отсылкой к монстру-гибриду из японских легенд. Этот известный эпизод демонстрирует распространённое в то время мнение, что начинающий художник мог найти учителя и научиться рисовать в его манере, продолжая традиции «школы одного мастера».

Действительно, в то время попасть под опеку мастера и изучить техники, опираясь на работы учителя, было хорошей возможностью самому стать

художником с безупречной репутацией. Сам Сэйхо прошел подготовку в школе живописи Маруяма–Сидзё под руководством Байрея. В знак признания выдающегося таланта его даже назначили *старшим художником* (kōgeichō), хотя в школе были ученики, проучившиеся там значительно дольше. Но Сэйхо никогда не ограничивался только изученной традицией. Он освоил целый ряд живописных техник и, несмотря на то, что его сокурсники по школе занимались почти исключительно рисованием с художественных образцов, выходил на улицы, чтобы порисовать с натуры. Другими словами, он не выказывал намерения наследовать и поддерживать традиции какой-либо школы как таковой; вместо этого он считал естественным перенимать без предубеждения всё, что могло оказаться полезным.

Отношение Сэйхо к западному искусству оказалось аналогичным. Не считая времени в пути туда и обратно, его турне по европейскому континенту длилось всего четыре месяца, но за это время он посетил восемь стран. Помимо посещения парижской Всемирной выставки, он побывал в крупнейших музеях Европы и задумался о том, как можно использовать то лучшее в западной живописи, что восполнило бы пробелы в живописи японской. Сэйхо назвал французские картины, увиденные на выставке, утончёнными и “урбанистичными”; немецкие — “неотшлифованными”, с плотной, тёмной цветовой гаммой; а английские — “почти прозрачными в своей ясности”; всё это весьма точные характеристики. Он также восхищался тем, как искусство каждой страны “творит форму”, опираясь на ряд подготовительных этапов, и утверждал, что тот же подход необходимо внедрить и в мир японской живописи.

Находясь во Франции, Сэйхо также посетил профессора искусств Жан-Леона Жерома и расспрашивал его о способах воссоздать тот или иной предмет художественными средствами. Позже, в дрезденской школе живописи он попросил (и получил) специальное разрешение наблюдать за рисованием обнаженной натуры – основы, необходимой художнику для изображения людей. Таким образом, Сэйхо познакомился с основами реализма, и пришёл к выводу, что для совершенствования японской живописи необходимо следовать примеру Запада и изучать живописание поз и форм непосредственно с натуры. Что касается человеческого облика, в частности, он отметил, что знание анатомии является насущной необходимостью для художника.

Несмотря на напряжённый график, Сэйхо не забывал использовать любую возможность, чтобы зарисовывать достопримечательности и животных чужих стран. Позже он признался, что продлил свое пребывание в Антверпене на целых три недели дольше, чем планировал изначально, чтобы посетить зоопарк и порисовать львов. Кроме того, понимая, что не сможет увидеть много за столь ограниченное время, Сэйхо в огромных количествах скупал референсные фотографии и открытки с репродукциями картин. По возвращении домой он использовал эти материалы для подпитки своего творчества, даже освоив технику масляной живописи: его *"Суэцкий пейзаж"* (рис.1), написанный маслом и выставленный на Первой художественной выставке в Кансае, состоявшейся сразу после его возвращения, стал триумфом *школы Нуэ*. (Кстати, эта работа, считающаяся бесценной как единственная сохранившаяся картина Сэйхо написанная маслом, пропала после выставки и была обнаружена лишь в 2014 году).



Рис.1. Такеути Сэйхо,
"Суэцкий пейзаж"
(Suez keshiki), 1901

Визит Сэйхо в Европу стал поворотным моментом в его творчестве. Путешествие ещё больше отточило его и без того безупречную наблюдательность; помогло освоить специфические западные живописные приёмы (такие, как использование светотени), и вдохновило на дальнейшие эксперименты с применением этих техник в его творчестве. Однако нельзя сказать, что Сэйхо рассматривал искусство лишь как способ копирования предметов в точности такими, как их видел художник. По его мнению, приёмы реализма были лишь фундаментом: задача же искусства состояла в том, чтобы выйти за рамки бездумного воссоздания мира природы и

выразить то, что непосредственно обращалось бы к человеческому сердцу и вызывало в нём эмоции.

Например, в контексте внедрения методов западного реализма в японскую живопись тушью, Сэйхо отмечал, что переход от тёмного к светлому тону должен быть *“более изысканным, чем в эскизных работах ‘оттуда’”* (используя распространенный в то время термин для обозначения Запада). Подчёркнув, что сама *“уникальная манера”* японской живописи обусловила необходимость развития художественной *“чувствительности и вкуса”*.

Далее Сэйхо отмечал, что, несмотря на формальные различия, обусловленные историей развития японской и западной живописи, они идентичны в том смысле, что передают *“тонкие истины сердца”*, основываясь на *“реалистичности”*. Терминология Сэйхо — *“изысканность”, “вкус и чувствительность”, “тонкие истины сердца”* — подчёркивает *поэтичность восприятия*, обращённого, прежде всего, к эмоциям. Или, если употребить японское слово, часто звучавшее в то время, *сай* (shai) — *“изображение духа”* в противоположность *садзицу* (shajitsu) — *“изображению формы”*.

В докладе, сделанном Сэйхо в Ассоциации живописи Киото после возвращения из Европы, он проиллюстрировал мысли о *сай* словами американского художника, с которым ему довелось познакомиться:

«Западные картины подобны отражениям в зеркале: им не хватает творческой фантазии, они лишь представляют зрителям формы такими, каковы они есть. И интересны лишь этим. Меня же восхищает особое внимание, уделяемое японской живописью изображению духа. Если искусство не поэтично, оно не может быть возвышенным. Лишь когда искусство демонстрирует своего рода трансцендентное совершенство, оно начинает представлять ценность».

Сэйхо соглашается с этими идеями, добавляя: *“Эти слова точно отражают мои взгляды на искусство”*.



Рис.2. Такеути Сэйхо, "Весенний свет в Голландии" / "Осенние краски в Италии"
(Oranda shunkō/Itaria shūshoku), 1902.

В качестве наглядного примера воплощения его взглядов в живописи рассмотрим работы *"Весенний свет в Голландии"* и *"Осенние краски в Италии"* (рис.2), представленные Сэйхо на *Выставке Нового и Старого искусства* через год после его возвращения из Европы. На этой паре складных шестипанельных ширм изображены древние итальянские руины и одна из знаменитых голландских ветряных мельниц. Оба мотива, их масштабность и некоторая идеалистичность, несомненно, базируются на записях и фотографиях, привезённых Сэйхо из Европы, ведь ни на одной из ширм не запечатлено виденное им воочию. Путешествие Сэйхо по Европе длилось с лета до зимы; он не мог видеть Голландию весной, а Италию — осенью, так как побывал в Венеции и Риме лишь к концу своего путешествия, в декабре. Композиционный контраст "весеннего света" с "осенними красками" на

ширмах отражает традиционную японскую чувствительность к смене времен года.

Аналогичные выводы можно сделать, рассматривая *"Исторические места Рима"* (рис. 3), выставленные на Пятой отечественной промышленной выставке в 1903 году. Работа также представляет собой пару пейзажных картин на складных ширмах из шести панелей каждая. На этот раз на них изображены две древние руины: храм Минервы Медики и Аквы Клавдии.



Рис.3. Такеути Сэйхо, *"Историческое место Рима"*
(Rōma no zu), 1903.

Картины с изображением руин пользовались огромной популярностью в Европе примерно в середине XVIII века. Многие художники совершали паломничество к руинам Древнего Рима, чтобы оплакать его померкнувшую славу и написать меланхолические образы свидетельств его расцвета и падения. Самым выдающимся из таких мастеров был французский художник Юбер Робер, даже получивший прозвище *"Робер из руин"*. Одновременно публиковались коллекции гравюр и фотографии, дававшие научное, археологическое представление о руинах. Храм Минервы Медики и Аквы Клавдии пользовались особенной популярностью у любителей "осмотра

достопримечательностей”*, так что существовало огромное количество изображений этих мест. Неизвестно, видел ли Сэйхо эти руины, но оба храма запечатлены в фотографических материалах, привезённых им в Японию. Вполне вероятно, что именно печатные материалы послужили основой для картин. Однако подход Сэйхо к композиции был весьма своеобразным.

На западных картинах полуразрушенные сооружения и замшелые камни обычно помещаются по центру, на переднем плане. Фотографии сделаны таким же образом. Но Сейхо отодвинул руины на задний план, разместив на переднем ряду деревьев и даже женщину, ведущую за собой коз. Руины, несомненно, хорошо узнаваемы, но они кажутся не столько “темой”, сколько “фоном”. Точнее было бы назвать получившиеся в результате картины пейзажными, пронизанными впечатлением от руин, чем картинами, изображающими руины.

Подобное решение, в свою очередь, восходит к уникальному комплексу эстетических представлений, создававшемуся японцами на протяжении веков внимательного наблюдения за изменениями, происходящими в природе — неторопливыми, но необратимыми. Время течёт неумолимо, смену времён года не удержать. И праздничная красота весеннего цветения сакуры, и яркое сияние осенних листьев вскоре исчезнут. Но по мере того, как изменяется мир природы, меняется и присущая ему красота. Осознание этого факта породило в Японии “эстетику перемен”, считавшую красоту мимолётной, изменчивой, а потому ещё более ценной и достойной того, чтобы устремляться к ней всем сердцем.

Руины являются ещё одним наглядным свидетельством этого медленного, но необратимого увядания. Целью Сэйхо было не просто изобразить, как реликвии древних времен выглядят сегодня (как это делали западные художники). Скорее, он стремился вызывать эмоциональный отклик у зрителя, показывая медленно исчезающие руины, уносимые течением времени, создав “трансцендентальное совершенство” — другими словами, изобразив саму поэзию. Лишь в полной мере осознав это, мы сможем понять, что Сэйхо — человек тонкой наблюдательности — был также человеком, обладавшим уникальной чуткостью, прямым наследником японских традиций.

*В оригинале словосочетание закавычено и, видимо, неспроста. Далее по тексту «осмотр достопримечательностей» будет связан с японским термином канкё – «созерцанием света (блеска)», в значении лицезрения величия цивилизации. (см. далее эссе «Традиционалист Фукудзава Юкити»)

III

ИСТОКИ ЯПОНСКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ



Слово и образ

Среди песен-славословий в антологии "Кокинвакасю" X века есть следующее стихотворение буддийского священника Сосэя:

*yorozuyo o
matsu ni zo kimi o
iwaitsuru
chitose no kage ni
suman to otomeba*

До скончанья веков
под сенью милостей отчих
я хотела бы жить —
как в тени сосны величавой
долгожитель-журавль гнездится...

Автор обращается к образу сосны, живущей, как считалось, тысячи или даже десятки тысяч лет, и желает адресату также прожить многие тысячи лет. В пояснении к стихотворению говорится: “Сочинено по случаю празднования сорокалетия Ёсиминэ-но Цунэнари от имени его дочери”, что позволяет соотнести “отче” из стихотворения с Цунэнари.

В те времена было принято отмечать знаменательные даты рождения — сороковой юбилей и семидесятилетие — поэтическими подарками от друзей и членов семьи. Гости, не обладавшие поэтическим талантом, пользовались услугами профессиональных поэтов, таких как Сосэй или Ки-но Цураюки.

Вот, например, одна из песен-славословий Цураюки из "Кокинвакасю":

*haru kureba
yado ni mazu saku
ume no hana
kimi ga chitose no
kazashi to zo miru*

Вешней сливы цветы,
что первыми около дома
зацвели по весне, —
быть вам тысячи лет украшеньем
на пирах в день рожденья принца!..

Согласно примечанию, стихотворение было *“написано на ширме, стоявшей в зале позади принца Мотоясу в пору празднования его семидесятилетия”*. Можно представить себе, что за спиной юбиляра на праздничном пиру стояла складная ширма с изображением цветов сливы, и Цураюки написал стихотворение, вдохновлённый этим образом. Независимо от того, были ли эти строки написаны непосредственно на ширме или на отдельном листе бумаги, который позже на неё наклеили, красота иероглифов, выведенных плавным почерком Цураюки, несомненно, стала ещё одним предметом восхищения гостей.

Ни одна из этих ширм не сохранилась, но традиция объединения живописи, слов (поэзии) и каллиграфии в единый художественный мир длилась в Японии на протяжении веков, вдохновляя мастеров на создание бесчисленных шедевров.

Одним из примеров подобного синтеза искусств может послужить лаковая шкатулка для гребней *“Сосна и глициния”*, относящаяся к XVIII в. Крышку шкатулки украшает орнамент, сочетающий изображение сосны и глицинии, рельефно выделенное золотым лаком, а процитированные выше слова стихотворения Сосэя нанесены на неё серебром в технике *hyōmon* (инкрустация полосками металла). Фоновый рисунок и стихотворение связаны между собой благопожелательным мотивом сосны; предположительно, шкатулка была сделана, чтобы поздравить кого-то с неким ныне забытым достижением. Однако самым интригующим является то, как написано стихотворение. Отдельные знаки каны сильно стилизованы и имеют весьма необычные вытянутые пропорции, визуально перекликающиеся с развевающейся на ветру глицинией. Другими словами, иероглифы здесь — не просто символы: одновременно они играют роль пластических элементов в картине.



Неизвестный автор.
Шкатулка *“Сосна и глициния”*.
Середина периода Эдо.

Японцы издавна увлекались модзи-э, или *иероглифическими картинками*, в которых китайские иероглифы кандзи или японские знаки слоговой азбуки кана использовались для создания рисунка. И сегодня дети рисуют лицо *хэнохэномохэдзи* и *хэмамуси нюдо* (*hemamushi nyūdō*), а японские художники, не теряя юношеского задорного духа, превратили модзи-э в чрезвычайно утончённую и выразительную художественную форму.

Уже упоминавшаяся лаковая шкатулка “Хацунэ”, бывшая частью приданого дочери третьего сёгуна Токугавы Иэмицу, является воплощением утончённой игры с образами и словами. Напомню, что крышка шкатулки украшена изображением сада с растущей в нём большой сосной. Дерево обрамляют иероглифы, в сочетании с другими знаками, скрытыми внутри, образующие часть стихотворения, отправленное госпожой Акаси своей дочери в главе “Хацунэ” (“Первая песня певчей птицы”) “Повести о Гэндзи”:

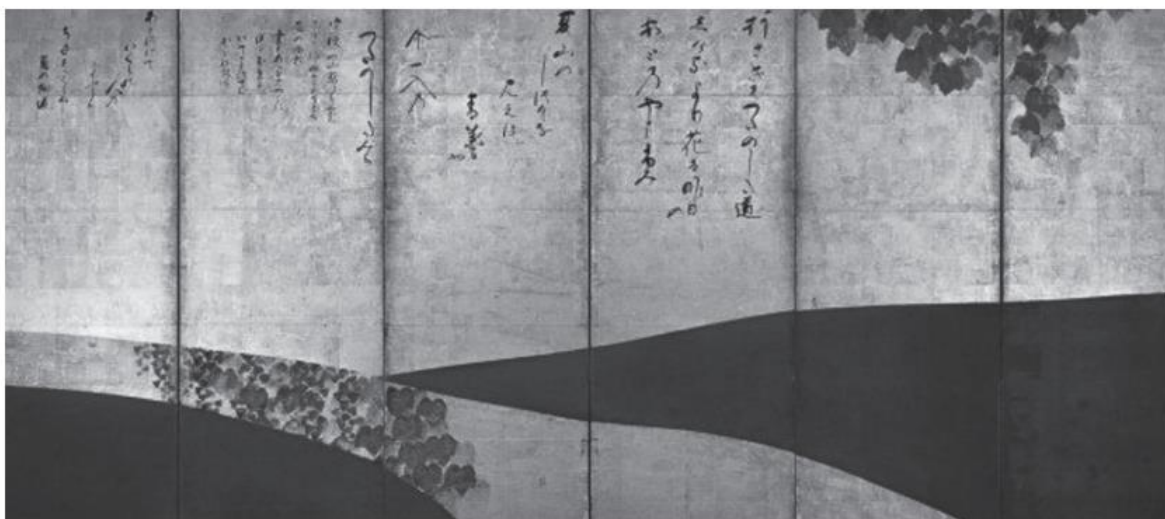
*toshitsuki o
matsu ni hikarete
furu hito ni
kyō uguisu no
hatsune kikaseyo*

Я успела состариться,
Ожидая, пока тянулась вверх
Малютка-сосна.
Так потешь же меня сегодня,
Соловей, своей первой песней!

пер: Т.Л. Соколовой-Делюсиной

Вместе иероглифы представляют собой подсказку, позволяющую распознать в изображении на крышке сцену из “Повести о Гэндзи”.

“Узкая дорожка в зарослях плюща” – ширма, созданная Тавараей Сотацу (или кем-то из его мастерской) и признанная сегодня Национальным сокровищем, является ещё одним примером использования знаков письма для создания визуального образа. Изображённая сцена и стихотворение, написанное на ширме, отсылают к “Исэ моногатари” — повествованию в прозе и стихах, относящемуся к раннему периоду Хэйан. Но не только узнаваемый текст стихотворения приглашает зрителя в уголок древнего мира, описанного в литературе эпохи Хэйан; каллиграфия повторяет ритм листьев плюща, свисающего сверху, и служащего украшением сцены. В результате получается впечатляющее созвучие слова и рисунка.



Таварайя Сотацу (или кто-то из его учеников), "Узкая дорожка в зарослях плюща"
(Tsuta no hosomichi byōbu), XVII в.

В Японии слова и образы всегда были в высшей степени взаимопроницаемы. На Западе же тексты и живопись считались двумя совершенно разными художественными мирами. Даже инструменты для их запечатления разительно отличались: рисунки создавались мягкой кистью, а текст с помощью твёрдого стилуса. В Японии же для того и другого использовалась кисть, что усиливало чувство родства между словами и образами. То же самое можно сказать и о Китае, где с древних времён "*живопись и каллиграфия*" (shūhuà) считались единым жанром*. И, конечно же, китайские иероглифы очень образны, что делает их более подходящими для введения в мир живописи. Упрощение китайских иероглифов до абстрактных форм слоговой азбуки кана в Японии ещё больше расширило возможности для пластического выражения посредством письма.

В главе "*Умэгаэ*" ("*Ветка сливового дерева*") "*Повести о Гэндзи*" автор отмечает, что придворные и знать того времени упражнялись в *тростниковом письме* (ashide) — игре, требующей богатого художественного воображения, где участники соревновались в умении скрывать текст на картинах.

*Рассуждения автора могут показаться несколько наивными, но стоит вспомнить замечание о. Павла Флоренского («Иконостас») о жанрах изобразительного искусства, процветавших в той или иной европейской стране в определённые моменты времени, чтобы задуматься о национальных психологических особенностях, простирающихся за выбором в пользу гравюры либо масляной живописи.

«Весьма изящными оказались образцы «тростникового письма», каждый из них, даже самый незначительный, заслуживал внимания.

Сайсё-но тюдзё изобразил могучие водные потоки и буйные тростниковые заросли, при виде которых в памяти возникают окрестности бухты Нанива. Струи воды и стебли тростника переплетаются между собой с удивительной изысканностью, и на их фоне резко выделяются своей величественной простотой скалообразные знаки».

Популярность живописи *асидэ** (*асидэ-э*) неслучайно совпала с появлением слоговой азбуки кана и развитием идеи рассматривать живопись и литературу — изображения и слова — как тесно связанные, могущие выступать единым целым.

Хотя и на Западе тексты часто сопровождались орнаментами или иллюстрациями, необходимость чёткого их разграничения на странице не вызывала сомнений. Даже в *иллюминированных манускриптах* Средневековья рисунки служили в качестве украшения и располагались по краям страниц или в специально выделенных для них местах. За исключением особо тщательно орнаментированных буквиц, изображение никогда не сливалось с текстом. Изобретение печатного станка в XV в. лишь увеличило дистанцию между текстом и изображением: для текста использовался подвижный шрифт, а для нанесения изображений требовалось создать гравюру на меди. По мере совершенствования технологии литографии, сочетание текста и иллюстраций — как на плакатах Тулуз-Лотрека — стало встречаться чаще, но это произошло уже в конце XIX века.

В странах, использующих алфавиты, невозможно найти аналогов японской традиции сочетания рисунка с текстом — осмысленным, литературным текстом, — приведшей к созданию произведений, подобных шкатулке «Хацунэ». Считается, что первым западным экспериментом по организации слов стиха в узнаваемый образ были «*Каллиграммы*» Аполлинера, созданные в XX веке. «Дождь» (*Il pleut*) начинается со строки:

*Асидэ-э (葦手絵, «живопись в тростниковом стиле») – уникальный синтез живописи тушью и художественной каллиграфии *асидэ* (葦手, «тростниковый стиль»). Некоторые искусствоведы рассматривают его как самостоятельный стиль живописи, другие считают *асидэ-э* разновидностью поэтической живописи (*ута-э*) и составной частью ранней *ямато-э*.

«Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir».

«Дождь женских голосов льёт в памяти моей как из небытия».

Стихотворение повествует об утраченной любви с тем же чувством мучительного сожаления, как и “*Мост Мирабо*” (Le Pont Mirabeau) — ещё одно известное произведение Аполлинера. Каждая из довольно-таки длинных фраз “*Дождя*” написана поперёк страницы, от верхнего левого угла к нижнему правому, уподобляясь струям дождя.

Аполлинер создал множество *каллиграмм*. Например, о фонтане, оформленную в виде водяных струй, и о сердце, где линии строк образуют соответствующую форму. В результате получилась не более чем игра, но из-за отсутствия на Западе традиций подобной *модзи-э*, она была воспринята как смелый авангардный эксперимент.

Однако какими бы поразительными ни казались эксперименты Аполлинера с *каллиграммами*, они не вдохновили подражателей и последователей, и поэзия вскоре вернулась в привычный мир упорядоченного текста. Несомненно, отчасти это было связано с тем, что устройства подвижного типа не подходили для передачи изображений. Стоит отметить, что в оригинальной рукописи Аполлинера каждая строка “*Дождя*” была написана курсивом; по сравнению с ним чёткие буквы печатной версии вряд ли можно назвать *плавными*.

В Японии техника печатания с помощью наборного шрифта появилась с эпохи Эдо. Первый сёгун — Токугава Иэясу — повелел отлить шрифты, сохранившиеся поныне; как и книги, для изготовления которых они использовались, известные как “*книги из Суруга*” (Suruga-ban), по названию местонахождения печатного станка. Но в конечном счете, новая европейская технология не нашла широкого применения в Японии. Ксилография — техника печати с деревянных досок — использовалась шире; с её помощью создавались и оттиски гравюр *укиё-э*, и иллюстрированные книги, такие как *кибёси* (kibyōshi). Тенденция, несомненно, отражает нежелание отделять изображение от текста. И вновь в этом проявляется особая японская эстетика, для которой слова и образы являются единым целым. Как, например, в “*Странствии вдали от дома*” (Ryūri-shō), произведении, основанном на поэзии Ёсии Исаму, которое смело можно назвать шедевром Мунакаты Сико. Или его же гравюры, вдохновленные поэзией Танидзаки Дзюньитиро (Utauta hanga-saku). Выразительное использование надписей в японской манге,

несомненно, также является одной из причин её популярности во всем мире. И даже можно утверждать, что улыбающиеся лица и другие эмодзи, используемые молодыми людьми в электронных письмах, являются ещё одной формой воплощения этой тысячелетней традиции.

(2004)

Китайские иероглифы и японский язык

В своей книге *“Ceci n’est pas une pipe”*, посвящённой творчеству Магритта, Мишель Фуко (Michel Foucault) определяет разделение пластической репрезентации и лингвистической референции как основной принцип западной живописи с XV по XX вв. В результате, по его словам, *“эти две системы не могли ни пересекаться, ни сочетаться друг с другом”*. Проще говоря, живопись и текст представляли собой совершенно разные миры. Но это наблюдение относится лишь к западноевропейской культуре; на Востоке оно не актуально. В Китае и в Японии слова и живописные образы считались в высшей степени совместимыми, о чём свидетельствует существование единого жанра, известного как *shūhuà* (каллиграфия и живопись), в котором письменные знаки и картины пересекаются и сочетаются друг с другом самым естественным образом.

Ещё во второй половине XIX века, когда Запад познакомился с японским искусством и ремёслами, люди с удивлением отметили разницу. В 1883 вышла книга Луи Гонса (Louis Gonse) *“Японское искусство”*, ставшая первым исследованием по этой теме на Западе. Автор открыто восхищался тем фактом, что японцы использовали кисть и для письма и для живописи; и, подобно другим авторам, работавшим в престижном журнале *“Le Japon artistique”*, он считал результат превосходным. Когда Ван Гог — ещё один художник, которого привлекло японское искусство укиё-э — скопировал *“Сливовый сад в Камэйдо”* из альбома Хиросигэ *“Сто знаменитых видов Эдо”*, он добавил слева и справа японские надписи, которых не только не было в оригинале; они вообще не имели никакого отношения к творчеству Хиросигэ. Вероятно, Ван Гог предполагал, что это дополнение улучшит его работы и сделает их более японскими.

Возможность родства между словом и изображением, которое западная аудитория сочла новаторским и поразительным, на самом деле отчасти объясняется использованием кисти для запечатления того и другого. Но в то

же время это родство возникло благодаря уникальным особенностям самой японской письменности. Японские иероглифы — родом, конечно же, из Китая, — которые Ван Гог с таким трудом скопировал, гораздо сложнее и разнообразнее, а значит, более пластичны, чем буквы алфавита. Можно сказать, что знаки кандзи (японское название для китайских иероглифов) особенно те, что используются для написания японских текстов, по самой своей природе лучше сочетаются с картинками.

Многообразие *кандзи* является основной сложностью, на которую жалуются иностранные студенты, изучающие японский язык. В английском языке двадцати шести букв достаточно для написания чего угодно — от списков покупок до сонетов Шекспира. Но тысячи *кандзи*, которые необходимо выучить для сносного владения японским языком, представляют собой более сложную задачу.

Этот аргумент неоднократно озвучивался даже в Японии. Начиная с периода Мэйдзи (1868-1912), но особенно в эпоху Тайсё (1912-1926) реформаторы обращали внимание, что для изучения *кандзи* необходимо прикладывать большие усилия и тратить много времени, так что целесообразнее было бы от них отказаться и заменить простой латинизированной орфографией. За призывами не последовало действий, но можно провести параллель между этими аргументами и политикой ограниченного использования *кандзи* в послевоенный период, направленной на стандартизацию и уменьшение количества используемых иероглифов.

Однако любое сравнение *кандзи* и латинского алфавита содержит в себе фундаментальное противоречие. Алфавит по своей сути является фонетическим и служит для передачи отдельных звуков, но иероглифы являются идеографическими знаками, имеющими самостоятельное значение. Один иероглиф, например 山 (гора) или 河 (река), может передавать как звучание, так и значение целого слова, но одна буква — нет. Будучи символами, представляющими лишь звуки, буквы обретают осмысленное значение только в том случае, если их правильно сочетать: *гора, река*.

Другими словами, *кандзи* соответствуют не буквам, а словам. Если проводить сравнение, то их следует сопоставлять с английской лексикой. Как не носителям языка трудно запомнить индивидуальную форму и значение каждого иероглифа, так и изучающие английский язык сталкиваются примерно с такими же трудностями при изучении формы (написания) и значений слов. С количественной позиции английский словарь гораздо больше напоминает сумму *кандзи*.

Говорят, что произведения Шекспира содержат 15 200 различных слов. Возможно, Шекспир не может служить типичным примером, но для понимания и использования английского языка, несомненно, потребуется как минимум две-три тысячи слов. Количество *кандзи*, используемых в повседневной жизни, примерно такое же.

Исследование китайской классики, проведенное Сиракавой Сизукой (Shirakawa Shizuka), показало, что в *“Аналектах”* Конфуция содержится 1355 различных иероглифов. В *“Классической поэзии”* используется 2839 знаков. Студент, выучивший несколько тысяч китайских иероглифов, вполне может прочитать две эти работы. В числовом выражении, по сравнению с *“Аналектами”*, чтение Шекспира требует в десять раз больше времени для подготовки.

Естественно, наличие как фонетической, так и идеографической функции иногда создает дополнительные сложности при использовании *кандзи*. Даже если использовать их исключительно в фонетических целях, может проявиться дополнительный смысл.

Например, *Beikoku* — японское слово, обозначающее Америку. Хотя оно состоит из иероглифов, буквально означающих *“Рисовая страна”* (米国), это не означает, что Америка считается основным импортёром или производителем риса. Иероглиф, обозначающий *“рис”*, был просто заимствован из другого фонетического варианта написания *“Америки”* — 亜米利加. Однако, если этого не знать, могут возникнуть недоразумения.

Например, в Китае Америку называют словом *Meiguó*, которое буквально переводится как *“Прекрасная страна”* (美国). В первый раз посетив Гонконг, я был весьма озадачен, увидев граффити: *“Долой Прекрасную страну!”* Позже мне объяснили, что здесь не имелось в виду буквальное значение словосочетания *прекрасная страна*.

В подобных случаях было бы удобнее использовать неидеографическую систему письма, такую, как алфавит. В китайской культуре, использующей иероглифы, при отсутствии сугубо фонетической системы, даже ненавистная Америка становится *Прекрасной страной*.

В Японии же были успешно заимствованы из Китая и освоены не только иероглифы вроде *кандзи*. Здесь существует и фонетическая система письма, сравнимая с алфавитом, — *кана*. В современной японской письменности *кандзи* и *кана* используются как нечто само собой разумеющееся, но я

сомневаюсь, что существует какая-либо иная орфография, в которой так естественно сочетаются две совершенно разные системы.

На самом деле, во времена широкого использования китайских иероглифов Япония стала родиной ещё одного нововведения. Иероглифы брались в своей исходной форме, но читались звуками иного языка. Это явление называлось *Ямато-котоба*. Таким образом, иероглифы могли иметь кунное (интерпретирующее) прочтение, и онное (фонетическое), соответствующее оригинальному китайскому произношению — и эта система используется по сей день. Кунное чтение помогло китайским иероглифам укорениться на японской земле и стало ещё одним примером присущей японскому национальному характеру тенденции активно перенимать новое, сохраняя при этом исконное.

Так называемое *“Японское предисловие”* Ки-но Цураюки к *“Кокинвакасю”* начинается с утверждения: *“В японской поэзии человеческое сердце - это семя, из которого вырастают мириады листьев слов”*. Использование термина *японская поэзия* (Ямато-ута) подразумевает противопоставление её *Кара-ута*, поэзии китайской. Предисловие было написано во времена, когда японская культура уже освоила китайские иероглифы. Официальные документы писались почти полностью на китайском языке, а китайскую поэзию изучали с таким же усердием, как и в самом Китае. Тем не менее, решимость Цураюки сохранить старую традицию Ямато-ута очевидна. В этом году исполняется ровно 1100 лет с момента публикации *“Кокинвакасю”* — хорошая возможность по-новому осмыслить лингвистическое наследие, дарованное нам нашими предками.

(2005)

Культура наследования имён

Когда актёр театра Кабуки Итикава Эбидзо Девятый (Ichikawa Ebizō) официально унаследовал имя *Эбидзо* в 2004 году, посвящённые этому событию постановки прошли не только по всей Японии, но и в Париже. Мне не довелось быть в ту пору во Франции, но, насколько мне известно, театральные критики высоко оценили представление. Когда я приехал год спустя, французский друг, присутствовавший на спектакле, поделился со мной своими впечатлениями.

Красочные спектакли Кабуки, всегда хорошо принимаются за пределами Японии. Но больше всего моего друга заинтересовал момент, когда все актёры в роскошных костюмах выстроились на сцене для *кодзё* (kōjō), или *заявления* — официального объявления о том, что один из их коллег меняет имя. Моему другу это показалось довольно странным, и он до сих пор несколько озадачен. Традиция *shūmei* — *наследование имени* — была, конечно же, разъяснена зрителям, но ему всё равно было трудно понять происходящее.

В западной культуре популярные актёры не отказываются от имён, под которыми они прославились, и не берут вместо них другие. Великолепные выступления Эдмунда Кина обсуждались во Франции ещё более ста лет после его смерти, но никому и в голову не могло прийти называть себя Кин II или Кин III. Имена принадлежат отдельным людям и умирают вместе со своими владельцами.

Но в Японии всё иначе. Такие имена, как *Эбизо* и *Дандзюро* обладают авторитетом и значимостью, выходящими за рамки личности. Сила их воздействия на зрителя строится из успехов, достигнутых совокупными усилиями всех лиц, добившихся признания под ними ранее, а также из общественной памяти и оценки этих успехов — проще говоря, из истории. Обычай наследование имён — отлаженная система, гарантирующая, что наследие передаётся должным образом, с каждым разом лишь обогащаясь. Так формируется традиция.

Бережное отношение к наследию прошлого и стремление передать его следующему поколению в форме традиций присуще всем странам, каждому народу. Но признание особой роли имени в этом процессе, на мой взгляд, является уникальным японским явлением.

Японцы всегда придавали большое значение именам. Говорить о том, что у чего-то *есть имя* (на га агу) — значит воздавать должное ценности объекта. *Meibutsu* часто переводится как “*знаменитая вещь*”, но буквально оно означает “*вещь, обладающая именем*”. Существует целый ряд подобных терминов: *meijin* — для человека, добившегося чего-то выдающегося в своей специальности; *meisaku* — для особенного произведения искусства; *meihin* — для предмета, заслуживающего похвалы; *meisan* — для знаменитой горы. Во многих случаях эти определения связаны с наследием прошлого.

Возьмём, для примера, термин *мейсё* (meisho) — *знаменитое место*. Чтобы стать мейсё, место должно обладать примечательной красотой, но это ещё не

всё. Как показывает великое множество *meisho-e* и *meisho-ka* (картин и стихов о мейсё), такие места посещает множество людей, запечатлевающих природные красоты в картинах, восхваляющие их в стихах или включающие их в повествования. Совокупный результат и создает ценность мейсё.

Таким образом, можно сказать, что выступление Эбидзо в Париже было чем-то большим, чем *заявление* о признании таланта выдающегося актёра. Это была попытка познакомить западного зрителя с уникальной японской традицией.

(2005)

Эстетика «пустых пространств»

История о мастере чайной церемонии Сэн-но Рикю и цветке *утренней славы* хорошо известна. Полную историю можно найти в предыдущем разделе этой книги, но в общих чертах она достаточно проста, чтобы пересказать её ещё раз. Когда Тоётоми Хидэёси пришел осмотреть знаменитый сад с цветами ипомеи, принадлежавший Рикю, он был разгневан, обнаружив, что Рикю сорвал все цветы в саду. Однако, войдя в комнату для чайной церемонии, Хидэёси увидел в нише токонома один-единственный цветок ипомеи. И этого оказалось более чем достаточно, чтобы привести Хидэёси в благостное расположение духа.

История хорошо иллюстрирует философию красоты, проповедуемую Рикю. Сад, полный цветущих цветов, конечно же, по-своему привлекателен. Но Рикю пожертвовал красотой изобилия, чтобы сконцентрировать её суть в одной точке ниши-токонома. Чтобы усилить эффект воздействия красоты одного цветка, остальные цветы не нужны — на самом деле, они только мешают. Удаление ненужных элементов, до тех пор, пока не останется лишь самое существенное, — вот что сформировало особую эстетику Рикю.

Однако удаление из сада всех остальных цветов было не только средством устранить излишнее. Опустевший сад сыграл важную роль в формировании эстетического мира, в который Хидэёси вошёл в тот день. Большие надежды, которые он возлагал на зрелище, рухнули, когда он увидел пустоту. Несомненно, он всё ещё испытывал разочарование, когда вошёл в комнату, и зрелище цветка в токонома в таком состоянии была гораздо большим потрясением, чем если бы он просто увидел один цветок, не имеющий особого значения. Чем глубже было его первоначальное недовольство, тем

большим оказалось изумление и тем более сильное впечатление оно оставило. Можно не сомневаться, что всё это было частью плана Рикю.

Цветок в чайной комнате и отсутствие цветов в саду: чтобы создать подобный эстетический мир на картине, простого размещения цветка в центре картины было бы недостаточно. Для создания композиции, с одной стороны, потребуется цветок, а с другой — пустое пространство. Именно такой эффект призваны создавать свободные пространства в японской живописи тушью.

“Пустые пространства” в заглавии соответствуют японскому слову ёхаку (yohaku). Его трудно перевести на английский или русский, но буквально оно означает *незаполненное пространство*. В западной масляной живописи, будь то пейзаж или натюрморт, предполагается, что весь холст от угла до угла должен быть покрыт краской: пустой участок, на котором ничего не нарисовано, будет рассматриваться как незавершённый фрагмент. Но в японских картинах вроде “Сосен” Хасэгавы Тобаку (Hasegawa Tōhaku), между тёмными и светлыми соснами, кажущимися исчезающими, есть пространство, в котором вообще ничего нет. Именно это пространство придает картине мистическую глубину; впечатление, кажется, исходит из самого пустого пространства. Аналогично, в “Пейзаже”, написанном Кано Танью (Kanō Tan'yū) в жилище настоятеля (ходзё) в Дайтоку-дзи, обширное пустое пространство представлено зрителю так, словно оно является главным мотивом картины.



Хасэгава Тобаку, “Сосны” (Shōrin-zu). Период Адзуты-Момояма (с 1568/1573 по 1600/1603 гг.)

Полное устранение всего излишнего и второстепенного всегда было ключевой характеристикой японской эстетики. Во дворе перед тронным залом Императорского дворца в Киото нет ни клумб, ни статуй, ни фонтанов, которые обычно можно увидеть перед западными дворцами. Вместо этого земля покрыта белым гравием — пространство оставлено пустым и чистым. Точно так же и Великое святилище Исэ с его конструкцией из неокрашенной древесины, лишённой каких-либо украшений, сохраняется в первозданной простоте с момента основания и производит сильное впечатление по сей день.



Кано Танью, "Пейзаж" (Sansui-zu), 1641. Святилище Дайтоку-дзи

Считается, что практика регулярной перестройки Великого святилища Исэ началась во второй половине VII века, а его нынешний вид сохранился неизменным с тех же пор. К тому времени история буддизма в Японии насчитывала уже более ста лет, и красочные буддийские храмы можно было увидеть по всей стране, особенно в столице Нара, которую поэты восхваляли за её красоту *"в красных и зелёных цветах"*. Храмы с черепичными крышами и каменными основаниями колонн строились с использованием более

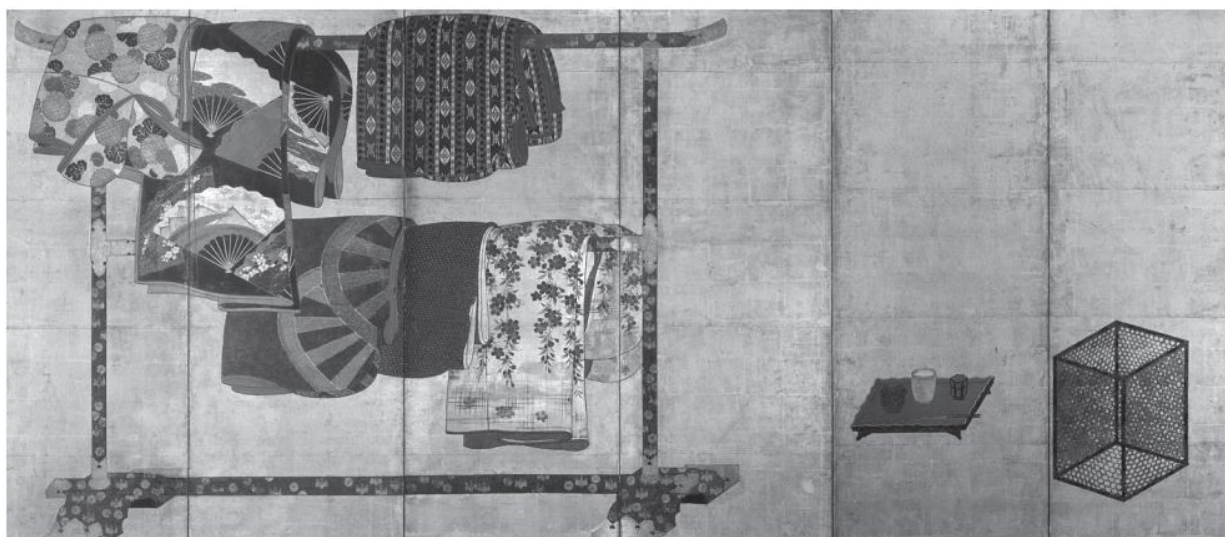
совершенных методов, что подразумевало большую долговечность, чем у деревянных столбов, укрепленных в земле, и у соломенной крыши святилища Исэ (именно поэтому храм приходится перестраивать каждые двадцать лет). Доподлинно известно, что строители Великого святилища Исэ знали об этих новых методах, пришедших с континента, поскольку буддийское влияние можно обнаружить в таких его деталях, как окружающие перила (*kōran*). И, тем не менее, храм каждый раз перестраивается в простом стиле, сохраняя свой облик уже более 1300 лет. Эстетика отказа от излишнего глубоко связана с духовными верованиями, проходящими через всю японскую историю непрерывной нитью.

Конечно, эстетическое чувство, жаждущее великолепия и цвета, также присутствует в характере японцев, о чём свидетельствует расцвет буддийского искусства. В контексте истории японского искусства часто отмечалось, что наряду с картинами, выполненными тушью, о которых говорилось выше, мы также видим роскошные золотые фоны и насыщенный колорит ямато-э — классического стиля японской живописи периода Хэйан и великолепные жанровые картин раннего Нового времени. Действительно, в Китае, на родине живописи тушью, японское искусство считалось декоративным до крайности. В *“Руководстве по живописи Сюаньхэ”* начала XII века, первом известном комментарии к японскому искусству, написанном неаппонским автором, о японских картинах из коллекции императора Сун Хуэйцзуна сказано так: *“краски их чрезвычайно насыщенные, в большом количестве используются золото и синий цвет”*. Неизвестно, какие именно работы приобрёл император, большой ценитель искусства, но они, несомненно, были изысканно оформлены, что резко контрастировало со строгостью картин, написанных тушью.

Однако даже в самых ярких произведениях японского искусства обнаруживается тенденция исключать всё, отвлекающее от центрального мотива. Вспомним хорошо известные *“Ирисы”* Огаты Корина. Западный художник, пишущий цветущие у реки ирисы, стремился бы воссоздать сцену во всей её полноте: поверхность пруда, берег реки, луг, возможно, даже облака на небе. Один европеец даже спросил меня, где именно находятся эти ирисы. Но, точно так же, как Рикю очистил свой сад от цветов, Корин убрал все второстепенные элементы из своей картины — и заменил их великолепным золотым фоном. Золотой фон — это и способ скрыть ненужные элементы, и фон сам по себе.

Эта же эстетика воплощена в бесчисленных картинах жанра *в столице и окрестностях* (*rakuchū rakugai*) раннего Нового времени. На этих работах изображен ряд известных мест, от замка Нидзё до многочисленных святынь и храмов Киото, а также различные уличные сценки — события и обряды. Но над всем царит мотив золотистых облаков, из-за чего кажется, что мы смотрим на Киото сверху, с высоты птичьего полёта. Кажется, будто облака плывут по столичным улочкам — ещё одна вещь, удивляющая моих западных собеседников. Но именно потому, что изображения окаймлены облаками, а промежуточные области скрыты, мы можем чётко определить, что изображено на каждой отдельной части картины.

В качестве примера той же техники в интерьерных сценах можно обратиться к жанру *tagasode* (чи рукава?). На картинах изображены женские кимоно на вешалках для одежды — основной мотив жанра, но само помещение, в котором стоят вешалки, будто бы отсутствует: не показано ни стен, ни пола, вообще ничего. Лишь иногда появляются дополнительные предметы, подразумевающие присутствие человека — доски *sugoroku*, чайные чашки на подносах, — однако люди всегда остаются «за рамками» изображения. Передача присутствия чего-либо через отсутствие настолько распространена в японском искусстве, что у неё даже есть свое собственное, довольно оригинальное название: *rusu moyō*, что примерно означает *зримое отсутствие*. Вместо людей на этих картинах изображено уже знакомое нам золотое поле.



Неизвестный автор, картина жанра «Чи рукава?» (*Tagasode-zu byōbu*), период Эдо.

Во всех этих примерах обширные золотые пространства или облака, конечно же, являются декоративными элементами, но они также и функциональны: скрывают несущественные для композиции детали. Возвращаясь к терминологии, обсуждавшейся ранее, это — *золотые ёхаку*.

И сегодня на свадебных и иных японских торжествах часто можно увидеть позолоченные ширмы, на которых обширное сияющее поле является единственным мотивом. Когда в конце прошлого года я посещал мероприятие в японском посольстве в Сеуле, у входа была установлена позолоченная ширма, и посол стоял перед ней, приветствуя прибывающих гостей. Мой корейский друг отметил, насколько *японской* была обстановка. Во мне проснулось любопытство, я спросил, что он имел в виду. И услышал, что, хотя золотые ширмы часто используются и на корейских празднествах, на них всегда присутствует какой-нибудь дополнительный мотив: например, сосна или журавль. Моему другу показалось, что простой золочёной ширме чего-то не хватает; от неё даже веет меланхолией и одиночеством. Однако то, что воспринимается как меланхолия одной нацией, для другой является воплощением простоты. Присмотритесь к пространству из чистого золота, и вы увидите воплощение японской эстетики.

(2006)

Открытки и знаковые объекты

Всякий раз, когда я впервые посещаю какое-либо место, будь то в Японии или где-то за её пределами, я обязательно покупаю открытки. Открытки — хорошие сувениры из поездки, но это не единственная причина, по которой я их покупаю. Дело в том, что они могут многое рассказать внимательному зрителю.

Например, когда вы приезжаете в незнакомый город, в котором совершенно не ориентируетесь, один взгляд на открытки, выставленные в любом ближайшем сувенирном магазине, даст вам представление об основных местных достопримечательностях. Здания, изображенные на открытках, обычно довольно приметны, поэтому они становятся отличными ориентирами для прогуливающих туристов. А в случае с крупными сооружениями, например соборами, открытки позволяют хорошо рассмотреть детали, расположенные на высоте, и плохо различимые снизу.

Знаменитые горгульи и химеры с *Галереи химер* собора Парижской Богоматери расположены слишком высоко, так что практически невозможно рассмотреть их с земли, но, когда я зашел в ближайший сувенирный магазин, то лицом к лицу встретился с их диковинными физиономиями, глядящими на меня с открыток.

Схожая история произошла во время моего недавнего визита в Павию — небольшой городок примерно в часе езды от Милана, на севере Италии. Население Павии составляет всего 70 000 человек, но его долгая и богатая история восходит к Средневековью, о чём напоминают многочисленные местные церкви и замки. Особого внимания заслуживает Чертоза — монастырь, расположенный в стороне от Павии, являющейся столицей одноимённой провинции. Фасад монастыря покрыт резьбой с растительными мотивами, человеческими фигурами и историческими сценами; в анналах истории искусств Чертоза числится как не имеющий аналогов шедевр эклектичности. В день моего визита южная половина здания была полностью закрыта на реставрацию, но даже так изобилие изображений ошеломляло.



Открытка
из сувенирного
магазина
при монастыре Чертоза,
Павия

Внутри Чертозы также можно найти множество фресок, барельефов и алтарей, но меня и других экскурсантов особенно восхитила картина, написанная высоко на задней стене нефа, и изображающая монаха, который, высунувшись из окна, смотрит на улицу сверху вниз. Свидетельство игривого духа создателей Чертозы, это окно-обманка вызвало большой интерес, но расстояние, на котором картина находилась от земли, создавало определённые сложности: разглядеть мелкие детали было невозможно. Хотя общее впечатление было сильным, последний факт меня расстроил. К счастью, в сувенирном магазине при церкви продавались открытки с изображением окна с монахом, а также открытки, на которых был изображен фасад здания целиком. Я купил обе.

Перебирая открытки из своих путешествий, я заметил, что все они довольно схожи. От церкви Чертоза в Павии до Колизея в Риме или Триумфальной

арки в Париже — достопримечательности европейских городов доминируют на фотографиях, при этом окружающее пространство максимально исключается из кадра. Это кажется совершенно естественным, учитывая, что цель этих открыток — познакомить туристов с достопримечательностями, но это не единственный возможный подход. Например, на японских открытках очень редко изображено только лишь здание, будь то храм или замок.

Просматривая открытки из Киото, я обнаружил, что на подавляющем большинстве из них здания и окружающая их природа изображены как единое целое: например, *“Кинкаку-дзи в снегу”*, где храм и сад при нём укрыты белым покрывалом, или *“Весна в Киёмидзу-дэра”*, где на переднем плане помещена цветущая сакура, само же здание находится в отдалении. Природа, изгнанная с западных открыток, играет важную роль в открытках японских.

Такой подход тесно связан с тем, как японцы понимают сущностное значение *“знаменитого места”* (мэйсё), а также нашими представлениями о природе. Первоначально мэйсё подразумевало нечто, принадлежащее миру природы: укрытая осенней листвой гора Такао или огромное дерево Дайго-сакуры. До появления фотографии аналогом современных открыток служили гравюры укиё-э с изображениями мэйсё.



Утагава Хиросигэ,
“Вид в северном направлении
от горы Асука” (Asukayama,
kita no chōbō) из “Ста знаменитых
видов Эдо” (Meisho Edo hyakkei),
1856.

"Сто знаменитых видов Эдо" Хиросигэ — один из таких примеров. Гравюры укиё-э, изображающие "Эдо мэйсё", как видно из названия, публиковались одна за другой до самой смерти Хиросигэ. В итоге в серию вошло 118 видов; издатель добавил ещё несколько листов и опубликовал собрание в виде альбома из 120 страниц. Издателю же принадлежит идея сгруппировать гравюры по сезонам. Изначально в серии не было системы, но каждая гравюра так или иначе оказалась связана с природным циклом: прекрасная погода после снегопада в Нихонбаси, весеннее цветение на горе Асука и так далее. Раскрытие сезонной темы не ограничивалось природными явлениями; здесь было и майское поднятие флагов-карпов, и июльский фестиваль Танабата, а также летние фейерверки в Рюгоку. В серии работ Хиросигэ *мэйсё* — это не просто места, а места, связанные со временем; более того, с течением времени.

Однако на Западе монументальные сооружения вроде Триумфальной арки и великих соборов строились с целью преодолеть природные циклы и течение времени, становясь символами вечности. Само слово *монумент* восходит к *monēre* — латинскому глаголу *напомнить*. Таким образом, монументы сооружались в память о неких событиях, чтобы передать её будущим поколениям. Их можно назвать механизмами, обеспечивающими сохранность воспоминаний. Памяти о событиях свойственно стираться и утрачиваться после того, как люди-участники событий уходят из жизни. Таким образом, монумент — это орудие борьбы с забвением, поскольку камень прочнее воспоминаний.

Конечно же, японцы тоже ценят воспоминания. Но с древних времён гарантией сохранности воспоминаний для них служило естественное течение событий, а не в твёрдость камня. Природа не противостоит человечеству; напротив, люди полагаются на неё.



Разница во взглядах отразилась и в подходе к городскому планированию. Западные памятники, такие как Триумфальная арка, берлинская Колонна Победы и крупные церкви, также являются *знаковыми объектами*. Именно поэтому они строятся с размахом. В Японии знаковыми являются объекты природы: в Киото это восточные холмы Хигасияма, в Наре — холмы Икома. То же самое можно сказать и об Эдо. Ни на одной из гравюр Хиросигэ одинокое здание не является центральным мотивом. Зато часто появляются изображения гор Фудзи и Цукуба. Как следует из вставки в классическую пьесу Кабуки "Sayaate" под названием "На западе — Фудзи, на севере —

Цукуба", жители Эдо всегда помнили о соседстве этих гор. Уличный пейзаж "Suruga-chō" из "Ста знаменитых видов" Хиросигэ демонстрирует улицу в продольной перспективе, уходящую вдаль в соответствии с приёмами западной живописи. Но над ней, подобно огромному зонту, возвышается гора Фудзи, хотя из этого не следует делать вывод, что гору можно увидеть, если просто смотреть вдоль улицы. Однако, идя вдоль улицы, в какой-то момент можно было увидеть гору. Тем не менее, жители Эдо всегда чувствовали близкое соседство горы.

Начиная с укиё-э с изображениями мэйсё и заканчивая открытками, выполняющими сегодня аналогичную функцию, различия в принципах создания изображений на Востоке и Западе ярко демонстрируют разницу во взглядах на природу и отличия национального эстетического сознания.

(2006)

Гагаку без гагаку

Ещё несколько десятилетий назад Японию часто (да и сегодня нередко) называли нацией подражателей — народом, способным перенимать и адаптировать иностранные изобретения, но не обладающим творческим потенциалом для создания чего-то своего. Неоспоримый факт, что с древности Япония многому научилась и многое получила от Китая; начиная с раннего Нового времени, она также учится и у Запада. Но, хотя восприимчивость к иностранным культурам может быть подражательной, это не обязательно означает отсутствие креативности. Подражание может принимать различные формы. Япония не просто берёт всё без разбора из развитых культур, с которыми она сталкивается. Некоторые аспекты, напротив, игнорируются. Процесс заимствования иностранных идей всегда был избирательным, и, проанализировав его механизм, мы сможем увидеть, что отличает Японию от других стран и делает её уникальной.

В своей книге *"Кто такие японцы?"* (*Nihonjin to wa nani ka*; PHP Kenkyūsho, 1989), Ямамото Ситихэй (Yamamoto Shichihei) обращается к этому вопросу, предлагая целый перечень китайских обычаев и идей, которым Япония не подражала: *"Императорские экзамены, институт евнухов, экзогамия, многоженство, фамилии как имена предков (xing), зависимые государства, концепция Небесного Мандата и восстания, которые он провоцировал, и, несколько позже, бинтование ног"*. Каждый пункт в этом списке когда-то играл важную роль в Китае — некоторые из них важны и по сей день — и все они напрямую связаны с самой сутью китайской культуры. Соседняя Корея приняла эту культуру в целостном виде, поэтому список в полном объёме представлен на Корейском полуострове; тем не менее, этим идеям не удалось укорениться в Японии. На вопрос, вынесенный Ямамото в заглавие книги, невозможно ответить, не затронув эту проблему.

Политический порядок, философия и социальные нормы поведения тесно переплетены по своей природе. Удаление любого из элементов неизбежно влияет на остальные. Например, древняя японская правовая система *рицурё* (*ritsuryō*) была заимствована из Китая, но, по словам Ямамото, это была *"система рицурё, в которой не было ни понятия Небесного Мандата, ни императорских экзаменов"*, что делало её совершенно непохожей на оригинальную китайскую модель. Отказ Японии как от экзогамии, так и от императорской экзаменационной системы, по мнению Ямамото, был *"в*

конечном счёте, отказом от основ [китайского] социального и политического порядка”.

Аналогичная ситуация наблюдается и в других областях. Например, ещё одним культурным продуктом, не прижившимся в Японии (или, говоря точнее, отвергнутым ею), была придворная императорская музыка я-юэ (yayue), по-японски — гагаку (gagaku).

Утверждение может вызвать недоумение. Кто-то может возразить, что гагаку как музыкальная традиция, была перенята в полном объёме. Я тоже долгое время так считал, хотя никогда особо не углублялся в данный вопрос. На самом деле всё оказалось не так-то просто.

Кидо Тоширо (Kido Toshirō) всесторонне исследовал эту тему в своей книге *"Молодая древность"* (*Wakaki kodai*; Shunjūsha, 2006). Автор является давним руководителем проекта Национального театра Японии по реконструкции древних инструментов, таких как куго, а также исследователем и лектором по темам гагаку, микагура (ритуальной синтоистской музыки) и сёмё (буддийских песнопений). Как следует из подзаголовка *"Размышления о заново открытой японской культуре"* (*Nihon bunka saihakken shiron*), книга обращается не только к истории музыки, но затрагивает и многие иные сферы искусства — от живописи и ремёсел до архитектуры и садового дизайна. То, что Кидо пишет о гагаку, можно резюмировать следующим образом.

Гагаку, сохраняемая по сей день благодаря работе Музыкального Департамента при Церемониальном управления Службы Императорского двора, была привезена в Японию из Китая примерно 1300 лет назад. Китайское слово я-юэ (музыка) в Японии зазвучало как *гагаку*, и даже была создана *Палата гагаку* (*Gagaku-ryō*), в подражание системе времён династии Тан. Хотя, как отмечает Кидо, более известна она была как *Палата песни и танца* (*Uta-mai no tsukasa*).

Однако, вопреки названию, *Палата гагаку* не считала своим долгом поддержание традиции китайской я-юэ. Вместо этого музыканты исполнили *музыку для пиршеств* (yayue) и *варварскую музыку* (huayue), родом из Центральной Азии. Сегодня считается, что эти жанры также входят в понятие гагаку, но в то время они были известны на японском языке как *rin'yūgaku* — буквально “музыка Тямпа”, относящаяся к области на территории современного центрального и южного Вьетнама, и *kotagaku* (корейская музыка), а в совокупности называлась *reigaku* (музыка исполнителей). Оригинальная я-юэ династии Тан была церемониальной конфуцианской

музыкой, и именно её Япония проигнорировала. Как выразился Ямамото Ситихэй, Япония получила “гагаку без церемониальной конфуцианской музыки” — гагаку без гагаку.

Почему так произошло? Кидо утверждает, что “в Японии уже существовала своя религиозная система, синтоизм, и связанная с ней ритуальная музыка — микагура”. Отказ от я-юэ был преднамеренным.

Замечание, заслуживающее внимания. Это означает, что Япония, считающаяся готовой принять всё, приходящее из внешнего мира, на самом деле способна к сопротивлению, а также избирательности. Так, например, произошло и с системой *рицурё*, из которой были исключены императорские экзамены, или с институтом евнухов. Разборчивость в вопросах заимствования, несомненно, можно отнести к характерным особенностям японского народа.

Синтоистская ритуальная музыка микагура также подробно рассматривается в книге Кидо, и автор обращается не только к её формам, но и к философии, лежащей в основе этих форм, и к вопросу, как она соотносится с западной музыкой. Например, Кидо отмечает, что в то время как практически все западные мелодии развиваются во времени, в микагура, как и в восточноазиатской музыке в целом, время и пространство не различаются; звуки просто накапливаются в пространстве. Это открывает новые перспективы не только в области музыкального самовыражения, но и в других областях, таких как архитектура и живопись. Кидо категорически не согласен с нынешней тенденцией рассматривать западную музыку как единственно правильный образец, и в этом отношении его творчество тоже является поистине ценным вкладом в “новое открытие японской культуры”.

(2007)

Красота каноническая и ситуативная

Некоторое время назад я услышал интересную историю от профессора сельского хозяйства. Во время учёбы в Соединенных Штатах он узнал об исследовательском проекте, посвящённом изучению восприятия людьми различных животных. Участникам опроса задавали вопрос: “*Какое животное вы считаете самым красивым?*”, а результаты анализировались в зависимости

от возраста, пола, рода занятий, религиозной и этнической принадлежности и т.д.

Заинтересовавшись этой идеей, профессор решил провести такой же опрос в Японии. Он предполагал, что в итоге можно будет сделать дополнительное сравнение культурных особенностей двух стран. Однако он столкнулся с непредвиденными трудностями.

Когда участников опроса в Соединенных Штатах спрашивали, какое животное они считают самым красивым, люди тут же отвечали “лошадь” или “лев”. Но в Японии получить однозначный ответ оказалось невероятно сложно. “Хм, — говорили участники опроса. — Это хороший вопрос”. Когда же интервьюер настаивал, в ответ он получал что-то вроде: “*Дайте-ка подумать... Может быть, стая птиц, взлетающая на фоне заходящего солнца?*”

В конце концов, профессор сдался. “Я понял, что провести какое-либо сравнительное исследование невозможно”, — сказал он мне с печальной улыбкой.

Эта история заинтересовала меня не потому, что в ней говорилось о восприятии животных японцами и американцами, а из-за наглядно продемонстрированной разницы в эстетическом восприятии.

Со времён Древней Греции на Западе красивыми считаются объекты, имеющие чёткую внутреннюю структуру. Эта структура может принимать различные формы — двусторонняя симметрия, пропорциональность между частью и целым, соответствие некой фундаментальной геометрической форме, — но всегда основывается на объективных принципах и является сущностной основой красоты. Иными словами, произведение искусства, созданное на основе подобных принципов, считается воплощением красоты.

И по сей день распространена идея, что самая красивая человеческая фигура имеет рост, пропорциональный восьми головам. Это представление восходит к Греции IV века до н. э., где подобные принципы назывались *канонами*. Каноны не являются незыблемыми; даже в Греции прошлого века рост коренастого человека в семь голов считался более “каноническим”, чем рост стройного высокого человека в восемь. Но, хотя сам идеал мог изменяться, основополагающее мнение о том, что красота проистекает из неких принципов, не изменилось. Привлекательность греческой скульптуры во многом обусловлена подобной логикой.

Большая часть скульптур того периода, увы, утрачена. Те, что мы видим сегодня, являются копиями эпохи Римской Империи. Но даже в этих — зачастую несовершенных — копиях мы можем различить формы оригиналов; именно благодаря канонам, которые они воплощали. Поскольку в основе скульптурных форм лежали принципы красоты, сами скульптуры считались воплощением прекрасного.

Но японская эстетика мало интересуется восприятием красоты через физическую форму. С древних времен японцев волновало не столько *нечто* прекрасное, сколько *обстоятельства*, позволявшие красоте раскрыться, проявиться. Вместо западной *канонической красоты* основное внимание уделялось и уделяется тому, что мы могли бы назвать *ситуативной красотой*. Вспомним знаменитое хайку Мацуо Басё:

В старый пруд
прыгает лягушка...
– бултых!

пер.: А. Гинсберга

Басё не называл пруд или лягушку *красивыми* и не восхитился *звуком*. В мире глубокой напряжённой тишины он открыл новую красоту — в момент, когда лягушка прыгнула в пруд. Эта красота не имеет физической формы, она чисто ситуативна.

Одним из лучших выразительных примеров подобной эстетики является знаменитое начало книги Сэй-Сёнагон:

«Весною — рассвет. Всё белее края гор, вот они слегка озарились светом. Тронутые пурпуром облака тонкими лентами стелются по небу».

Благодаря тонкой чувствительности автору удалось передать ощущение самого прекрасного времени суток в каждом из четырёх сезонов; уловить и передать ситуативную прелесть момента.

Например:

«Осенью — сумерки.

Закатное солнце, бросая яркие лучи, близится к зубцам гор. Вороны, по три, по четыре, по две, спешат к своим гнездам, — какое грустное очарование! Но еще грустнее на душе, когда по небу вереницей тянутся дикие гуси, совсем маленькие с виду...»

Чуткая эмоциональность сохранилась и в восприятии наших современников, предпочитающих *“стаю птиц, взлетающих на фоне заходящего солнца”*.

Восприимчивость японцев к ситуативной красоте остаётся неизменной уже более тысячелетия.

Поскольку каноническая красота выражается в самой вещи, она может существовать сама по себе, в любое время и в любом месте, независимо от обстоятельств. Венера Милосская была создана в I веке до н.э. в греческом колониальном городе-форпосте на средиземноморском острове, но и сегодня она не менее красива. И в парижском Лувре и посреди пустыни её красота будет столь же неотразимой.

Но ситуативная красота совершенно иная; она теряется, если изменяются обстоятельства. Красота весеннего рассвета или осеннего вечера скоротечна. Чуткость японцев к ситуативной красоте – вот то свойство, что привило им представление о красоте как о чём-то временном и недолговечном, а не неизменно-вечном.

Именно эти представления лежат в основе стремления японцев насладиться красотой определённых времён года: от любования цветением сакуры весной до созерцания луны осенью. Как с поразительной точностью демонстрирует Сэй-Сёнагон, для японцев красота неразрывно связана со сменой времён года и течением времени — то есть с природными ритмами. Это также заметно в мэйсё-э, или *“изображениях знаменитых мест”*, пользовавшихся популярностью в период Эдо.

Как следует из названия, на картинах жанра мэйсё-э изображены знаковые места, которые непременно следовало посетить. Однако это не просто географические объекты. Например, последний шедевр Хиросигэ *“Сто знаменитых видов Эдо”* включает в себя такие сцены, как образ прекрасной погоды после снегопада в Нихонбаси и гору Асука, покрытую весенними цветами — каждое изображение демонстрирует место и время года как неразрывное единое целое. Стоит отметить, что издатель Хиросигэ, собравший серию в виде полноценного альбома, сумел разделить рисунки на четыре сезонные группы, хотя Хиросигэ не предполагал подобной схемы. Художник просто изображал достопримечательности Эдо так, как они ему представлялись, в более или менее случайном порядке, но каждое место оказалось неразрывно связано с определённым временем года или сезонным праздником. Иными словами, феномен мейсё — *знаменитых мест* — возник в результате выявления связи между природными пейзажами и рукотворными сооружениями.

Современные открытки можно назвать аналогом мейсё-э. На открытках, продающихся в сувенирных магазинчиках Парижа или Рима, как правило, изображены памятники архитектуры: собор Парижской Богоматери, Триумфальная арка, Эйфелева башня. Однако на подавляющем большинстве японских открыток изображены места, чью прелесть подчёркивает сезонное природное окружение: Киёмидзу-дэра в окружении цветущей сакуры, или Кинкаку-дзи, покрытый снегом. Конечно, и Киёмидзу-дэра, и Кинкаку-дзи сами по себе великолепны, но фотографы предпочитают сочетать их красоту с красотой природы. Таково ещё одно проявление устремлённости японского эстетического сознания к ситуативной красоте.

(2007)

Ёкояма Тайкан и Фудзи

В 2008 году Национальный центр искусств в Роппонги (Токио) отметил пятидесятилетнюю годовщину кончины Ёкоямы Тайкана (Yokoyama Taikan) большой ретроспективой его работ. Тайкан был титаном современной японской живописи, чья жизнь пришлась на эпохи Мэйдзи, Тайсё и Сёва. На выставке можно было увидеть как знаменитые шедевры, так и раритеты, некоторые из которых находятся в зарубежных коллекциях. Завершая обход выставки, я остановился перед одной из работ, висевшей у выхода — последним шедевром Тайкана *"День в Тихом океане"*.

На картине изображены океанические воды, поднимающиеся со дна, а затем распадающиеся волнами налево и направо под облаками, пронизанными устрашающими молниями. Кажется, что всё пространство наполнено яростным рёвом стихии, а дракон, пытающийся вырваться из бурлящих волн, корчится в агонии. Его взгляд прикован к идиллическому, прекрасному силуэту, виднеющемуся вдали — горе Фудзи.

Тайкан настолько любил использовать образ священной горы в своих картинах, что его даже называли *"живописцем Фудзи"*. Говорят, за свою жизнь он изобразил гору более тысячи раз, если считать наброски. Но даже среди этого невероятного количества картин образ горы над океаном, демонстрирующим такую свирепую жестокость, уникален. Что происходило в душе Тайкана, когда он писал эту работу, сочетающую безумие бушующего мира и безмятежность Фудзи?

Для Тайкана Фудзи всегда была символом его родины, Японии. Его величественная работа *"Япония, Страна восходящего солнца"* (Hi izuru tokoro Nihon) является ярким тому примером. Написанная в 1940 году для выставки, посвященной 2600 Императорскому году*, картина была затем подарена императору и теперь находится в распоряжении музея *Санномару Сёдзокан* (Sannomaru Shōzōkan), входящего в ведение Управления императорского двора. Слева на картине изображена гора Фудзи, купающаяся в алых лучах солнца, находящегося справа; работа считается шедевром.

Но Тайкан чувствовал, что Япония, которую он изображал на своих картинах, исчезла в пожаре войны. В документе, считающемся черновиком его новогодней речи для *Японского института искусств* (Nippon Bijutsuin) в 1946 году, Тайкан говорит о "мирном времени без Японии":

«Трёхтысячелетняя история уничтожена; перспектива мирного времени без Японии вызывает у нас невыразимые эмоции. Но именно потому, что искусство Восточной Азии сохраняет свою силу, оно сыграет ведущую роль в становлении новой Японии, которая вновь уверенно выйдет на мировую арену, — я верю в это».

(Цитируется по каталогу выставки 2008 года

Ёкояма Тайкан: пятьдесят лет спустя [Botsugo gojūnen Yokoyama Taikan])

Тайкан верил, что его погибшая родина может быть возрождена только благодаря силе искусства. И он был полон решимости взять на себя ответственность за её художественное возрождение.

Картина *"День в Тихом океане"* была написана и представлена на осенней выставке *Японского института искусств* в 1952 году. То был год вступления в силу Сан-Францисского Мирного договора, подписанного в 1951 году, и освобождавшего Японию от союзнической оккупации с восстановлением её независимости. Тайкан, должно быть, был глубоко тронут, увидев, что его родина наконец-то вступила на путь возрождения, менее чем через десять лет после того, как она превратилась в руины. Дракон, стремящийся спастись от бушующих волн, несомненно, олицетворяет борьбу за восстановление, а возвышающаяся вдалеке гора Фудзи может символизировать *новую Японию*. Работы Тайкана всегда служили лакмусовой бумажкой исторических перемен, и в этом произведении, поражающим силой экспрессии, в полной мере ощущается, как художник раскрывает перед зрителем свою душу.

*Основанная на датах правления, начиная с первого японского императора, система Императорских лет была отменена после окончания Второй мировой войны

Чтобы воплощать в жизнь свои идеи, Тайкан должен был глубоко изучить японские традиции. Сопоставление образа горы Фудзи и дракона не было его личной находкой, а *"День в Тихом океане"* был не первой работой, в которой появился подобный мотив. Вера в то, что на священной горе обитает божественный дракон, была широко распространена со времён Эдо, и многие художники обращались к теме горы Фудзи и её дракона. Одним из хорошо известных примеров является поздний шедевр Кацусики Хокусая *"Дракон, поднимающийся над горой Фудзи"*. На этой работе дракон, вероятно, олицетворяющий самого Хокусая, парит над вершиной горы, на пути к небесам.

Когда Ямасита Ёсия (Yamashita Yoshiya) из Художественного музея префектуры Сидзуока просматривал картины, относящиеся к жанру *дракон над Фудзи*, он обнаружил, что первым художником, обратившимся к этой теме, был Кано Танью (Kanō Tan'yū), в свою очередь, вдохновившийся китайским стихотворением в форме четверостишия (qiyān jùejù), написанным его другом, Исикавой Дзёдзаном (Ishikawa Jōzan):

仙客來遊雲外巔

神龍栖老洞中淵

雪如紈素煙如柄

白扇倒懸東海天

Бессмертные приходят пировать на заоблачную вершину;

Божественный дракон долгое время пребывал в водянистых глубинах пещер.

Снег, как блестящий белый шелк, дым, как бамбуковое основание:

В небе, над восточным морем висит перевёрнутый белый веер.

Стихотворение Дзёдзана было широко известно среди художников и литераторов. Даже художник эпохи Мэйдзи Томиока Тэссай (Tomioka Tessai) создал работу, вдохновленную этим произведением.

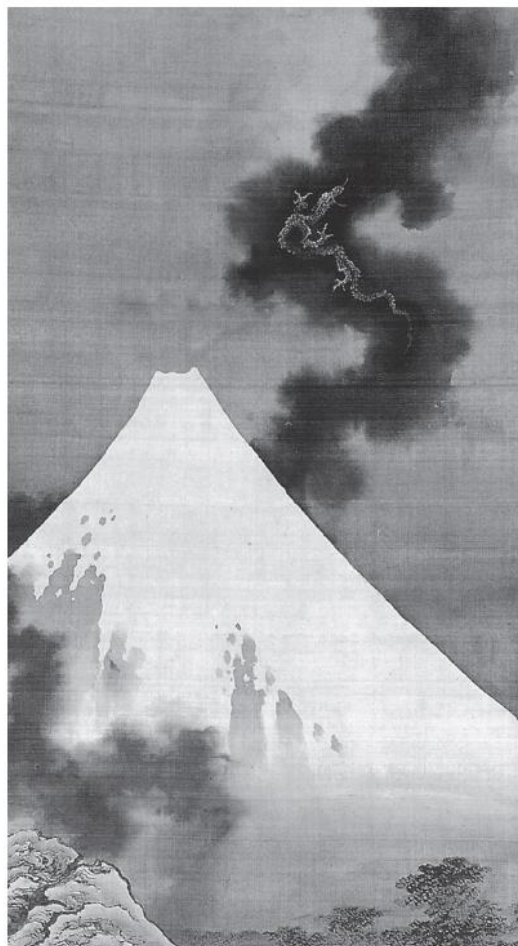
Как следует из стихотворения, существовала давняя традиция считать гору Фудзи местом собрания бессмертных из даосской легенды. Писатель эпохи

Хэйан Мияко-но Ёсика (Miyako no Yoshika) записал, что огромная толпа свидетелей видела, как две бессмертные девы в прекрасных одеяниях грациозно танцевали на вершине горы Фудзи. Гора также служит фоном для развёртывания сюжета популярной пьесы театра Но *"Платье из перьев"* (*"Nagoromo"*), в которой небесная дева танцует для рыбака. Первая строка стихотворения Дзёдзана обычно интерпретируется как отсылка к этим легендам.

Но это не единственная возможная трактовка. В случайно попавшейся мне статье молодой учёный утверждал, что слово, означающее *бессмертный*, может метафорически относиться и к журавлям. И в этом случае стихотворение Дзёдзана вызывает в воображении образ журавлиной стаи, кружащей над горой.



Ёкояма Тайкан, "День в Тихом океане"
(Aru hi no taihei'yō), 1952



Кацусика Хokusай, "Дракон,
поднимающийся над горой Фудзи"
(Fujigoe no ryū-zu), 1849

Ёкояма Тайкан,
"Журавли,
пролетающие мимо
Божественной вершины"
(Reihō hikaku),
1953.



Журавли — благоприятный символ в Японии, и считается, что гора Фудзи также дарует удачу. Существует народное поверье, восходящее к периоду Эдо, будто образ Фудзи — самое желанное, что можно увидеть в своём первом сне в Новом году. На втором месте по популярности орёл, а на третьем — баклажан. Другими словами, точно так же, как концепция божественности связывает гору Фудзи и дракона, гора Фудзи и журавль связаны своей благоприятной символикой.

Интерпретация, безусловно, заслуживает внимания. Хотя бы потому, что существует множество картин, изображающих гору Фудзи и журавлей. Например, работа художника XVIII века Нагасавы Росёцу (Nagasawa Rosetsu) *"Журавлиная стая, проплывающая над Фудзи"* (Fujigoe tsuru-zu) изображает вереницу журавлей, летящую на фоне возвышающейся горы. В музее *Санномару Сёдзюкан* есть набор складных шестипанельных ширм под названием *"Журавли, пролетающие мимо Божественной вершины"* (Reihō hikaku) авторства современного художника Домото Инсё (Dōmoto Inshō). На правой ширме изображены два больших журавля, взмывающих в небо, а вдалеке, за горой Аситака, виднеется Фудзи — благоприятствующее зрелище истинного совершенства и красоты.

Интересно отметить, что через год после написания картины *"День в Тихом океане"* Тайкан создал картину *"Журавли, пролетающие мимо Божественной вершины"*. На ретроспективной выставке эти две работы были размещены рядом, и контраст тёмного, тревожащего *"Дня в Тихом океане"* лишь

подчеркивал мир безграничной тишины и покоя, отображённый на *"Журавлях, пролетающих мимо Божественной вершины"*, с величественной Фудзи, окружённой стаей журавлей в лучах яркого утреннего солнца. Таково было ещё одно видение Фудзи Тайканом — или, возможно, он мечтал о том, что нечто подобное ждёт Японию в будущем.

(2008)

Куда уходит весна?

Недавно мне довелось посетить выставку *"Утопия образов и знаков: современное японское искусство и журналы об искусстве, 1889-1915"* (Shijō no yūtopia: Kindai Nihon no kaiga to bijutsu zasshi, 1889-1915), проходившую в Историческом музее префектуры Айти. В соответствии с названием, на экспозиции демонстрировались журналы художественного содержания, иллюстрации, гравюры и иные изображения начала века. В том числе, к моему удивлению, здесь была представлена картина Аоки Сигэру *"Уходящая весна"* (Yuku haru). Я задержался у этой загадочной работы, очарованный её таинственностью. Тогда я впервые увидел её воочию, и на некоторое время она полностью завладела моими мыслями.

На картине изображена женщина в традиционном японском наряде, сидящая в кресле; на коленях у неё покоится японская цитра, называемая *кото*. Руки женщины нерешительно касаются струн, но, похоже, она не собирается играть: её отстраненный взгляд и задумчивый вид указывают на то, что её мысли витают где-то далеко. Овальное лицо и длинные волосы модели отражают вкусы Аоки, как и окружающие женщину предметы: павлиньи перья, древнекитайская лютня жуань, диагональная решётчатая ширма и несколько томов *"Повести о Гэндзи"*. Подпись и дата *"S.Awoki/1906"* в верхней части картины доказывают, что авторство картины принадлежит Аоки.

Однако в действительности всё не так просто. История этой картины, похоже, началась годом ранее, когда появилась работа с идентичным названием. Полотно принадлежало художнице Фукуде Танэ (Fukuda Tane) и было представлено на выставке 1905 года, организованной *Тихоокеанским обществом живописи*. Сама картина ныне утрачена, но по сохранившимся фотографиям видно, что общая композиция двух работ, включая расположение предметов, была очень похожей. Однако были и некоторые

различия в деталях одежды, и, прежде всего, в лице модели: лицо женщины на картине Фукуды было более округлым. Сходства и различия вызвали много дискуссий, особенно по поводу участия Аоки в создании первой картины.

Художественный музей Футю, которому принадлежит картина Аоки, провёл её тщательное изучение в ходе реставрационного проекта, в том числе с использованием рентгеновского оборудования. В 1999 году главный куратор Сига Хидетака (Shiga Hidetaka) опубликовал подробный отчёт с результатами исследования. Резюмируя вкратце, Сига утверждает, что после того, как Фукуда Танэ написала свою картину "Уходящая весна" и представила её на выставке *Тихоокеанского общества живописи*, Аоки Сигэру внес в неё некоторые дополнения. "Уходящая весна", которую мы видим сегодня, —



Аоки Сигэру и Фукуда Танэ,
"Уходящая весна"
(Yuku haru),
1906.

результат сотрудничества двух художников. И на выставке *"Утопия образов и знаков"* картина значилась как принадлежащая Аоки Сигэру и Фукуде Танэ.

Проблема определения места этой работы в истории искусства ставит некоторые другие интересные вопросы, например, о её связи с творчеством прерафаэлитов. Но мне бы хотелось, прежде всего, обратить внимание на её название; в частности, на возможные источники, вдохновившие художников. Стоя перед картиной в музее, я подумал, уж не чудится ли мне отголосок знаменитого хайку поэта и художника XVIII века Ёсы Бусона:

Весна уходит.
Так хочется тяжесть лютни
Ощутить в руках!...

пер.: А. Долина

Конечно же, картина не является иллюстрацией к стихотворению. Какой бы образ ни представлялся Бусону, вряд ли это была сидящая в кресле женщина. И инструмент в её руках — кото, а не лютня-бива. Но название *"Уходящая весна"* почти мгновенно вызывает в памяти строки хайку.

Возможно, так произошло ещё и из-за свежего впечатления, оставленного книгой моего дорогого друга Хаги Торы *"Маленький мир Ёсы Бусона"* (Yosa Buson no chiisana sekaï, Chūōkōronsha, 1986). Хага даже назвал одну из глав *"Тяжёлая лютня бива"*, где подробно исследовал происхождение и значение мотива *уходящей весны*. На основе текста стихотворений Бо Цзюйи и Басё

Весна уходит.
Плачут птицы.
Глаза у рыб полны слезами.

— Хага убедительно доказывает, что, хотя Бусон стал их духовным наследником, он открыл совершенно новый мир чувственной красоты, наполненный сладостной, меланхоличной задумчивостью, которой не было у его предшественников. Бай, Басё, Бусон: каждый из этих поэтов воспевал свой собственный уникальный мир, но сожаление об уходящем сезоне звучит в творчестве всех троих как единый непрерывный мотив. Это сожаление, говорит Хага, *"поэтическое чувство, окутанное чувственной тенью, присуще лишь Востоку"*. Его также можно назвать *"эстетикой преходящего"*, антиподом западной эстетики вечного и неизменного. Мотив *уходящей весны*

ассоциируется не только со сменой времён года — он связан с эмоциональным миром, в котором *пафос вещей*, знаменитое японское *моно-но-аварэ*, присутствует в моменте расставания. Многие великие поэтические произведения родились из этой уникальной эстетики.

То же самое относится и к изобразительному искусству. Весна — любимая тема и у западных художников, но, как правило, она представлена великолепными картинами, наполненными атмосферой свежести и энергии. Трудно вспомнить хотя бы одну картину, на которой была бы изображена уходящая весна, не говоря уже о том, чтобы это было сделано с подобным глубоким чувством. Японские же художники создали целый ряд подобных работ.

Первой картиной, что приходит мне на ум, является "*Сожаление об уходящей весне*" (Sekishun) Такеути Сэйхо. Высота картины превышает четыре фута, и большую часть её пространства занимает ничем не примечательная куча дров. Кажется даже, что дрова были сложены наспех, а некоторые поленья вывалились из общей массы и лежат неподалеку. Грубый, мрачный образ, весьма далёкий от поэтического чувства. Но Сэйхо усеял пространство картины крошечными бледно-розовыми лепестками, а на вершину дровяной кучи поместил птицу камышевку, известную в Японии как вестница весны. В сочетании с лепестками, украшающими землю, эта маленькая птичка создаёт сказочный, утончённый и чувственный образ поздней весны.

Этой работе вторит "*Уходящая весна*" (Yuku haru) Каваи Гёкудо (Kawai Gyokudō), ныне признанная Национальным сокровищем. Огромная картина состоит из двух складных шестипанельных ширм, на которых изображена река в долине; на фоне зелёных гор по воде медленно плывут несколько лодок. Всё пространство картины заполнено бесчисленными опадающими лепестками, танцующими и кружащимися в воздухе. Это тот самый мир, о котором писал Ёсида Кэнко в своих "*Записках от скуки*":

«Можно ли любоваться лишь вишнями в разгар цветения и полной луной на безоблачном небе? Тосковать по луне, скрытой пеленой дождя; сидя взаперти, не видеть поступи весны — это тоже глубоко волнует своим очарованием. Многое трогает нас и в веточках, что должны вот-вот распуститься, и в садике, что осыпается и увядает».



"Уходящая весна" Аоки Сигэру и Фукуды Танэ, несомненно, наследует эту традицию, эту эстетику уходящей весны. Название произведения, вероятно, было выбрано Аоки, страстным любителем литературы, и почти наверняка было навеяно поэзией Бусона и Басё. В конце концов, тот факт, как именно модель держит инструмент, делает влияние Бусона очевидным.

Как уже отмечалось выше, инструмент на картине — это кото, а не бива. Возможно, потому, что бива больше соотносится с мужским миром. По мнению Хаги Тору, хокку Бусона наводит на мысль о знатном человеке, играющем на лютне. Некоторые читатели, возможно, вспомнят монаха, игравшего на биве, рассказчика повести о доме Тайра. И действительно, шедевр Канокоги Такэсиро (Kanakogi Takeshirō) "*Монах с лютней бива*" (Biwa hōshi) был показан на той же выставке *Тихоокеанского общества живописи* в 1905 году. Если бива так прочно ассоциировалась с мужским миром, неудивительно, что женщина на картине Аоки изображена с кото. Но тут возникает другой вопрос: почему вообще художник выбрал для сюжета своей картины героиню женского пола?

Прежде чем мы ответим на этот вопрос, давайте внимательнее присмотримся к необычной орфографии в названии картины. В японском языке зачастую есть несколько способов написания одного и того же слова; именно так дело обстоит со словом "уходящая". Обычно оно записывается при помощи китайского иероглифа 行, буквально означающего "идти", но в названии картины оно записано иероглифом 逝, чьё значение ближе к понятию

"умереть". Басё и Бусон в своих стихах использовали 行. Тем более кажется сомнительным, чтобы кто-то из их предшественников использовал бы 逝, потому что, помимо прочего, оно подразумевает вечное расставание без возможности встречи — совершенно неподходящий смысл для времён года, повторяющихся раз за разом в годовом цикле. Почему же Фукуда Танэ дала столь неестественное название картине, которую она представила на важную выставку?

В упомянутой ранее статье Сига Хидетака выдвигает интересную гипотезу. Когда Фукуда работала над картиной, ей был двадцать один год, и она уже была беременна ребёнком от Аоки Сигэру. Вот-вот она должна была стать матерью; безмятежные дни её юности подходили к концу. Сига предполагает, что название работы было "попыткой изобразить в классическом духе страстное нежелание расставаться со своим недолговечным девичеством — психологическим автопортретом".

Трактовка сюжета "Уходящей весны" как прощания с молодостью вполне убедительно. Если работа представляет собой автопортрет, то, естественно, героиней сюжета должна быть женщина. Именно поэтому бива была заменена кото. Спустя несколько десятилетий после начала периода Мэйдзи на мотив *уходящей весны*, вдохновлявший стольких японских поэтов, зазвучала ещё одна незабываемая песня.

(2008)

Школьные песни и музыкальное образование

В 2007 году Токийский университет искусств отпраздновал 120-летие со дня своего образования, когда, в 1887 году, он начал своё существование как Токийская школа изящных искусств. Так совпало, что Токийская музыкальная академия была основана в том же году, но, с точки зрения педагогической политики, две школы были абсолютно несхожи. Школа изящных искусств предлагала обучение исключительно традиционным японским искусствам и ремёслам; западное влияние решительно исключалось из всех предметов, будь то живопись, скульптура или ремесленное творчество. Академия музыки, напротив, была полностью открыта для западной музыки, отражая царивший

в обществе энтузиазм по отношению к *bunmei kaika*, или *цивилизации и просвещению*, то есть культурным продуктам Запада.

Можно назвать несколько причин такого несоответствия. Токийской школе изящных искусств предшествовала Художественная школа, основанная в 1876 году как первое Художественное училище, учреждённое правительством Мэйдзи. В качестве эксперимента по освоению западного искусства в полной мере, включая преподавание европейскими мастерами, учителями в ней были назначены Антонио Фонтанези и ещё два итальянских художника. Однако менее чем через десять лет школа была вынуждена закрыться из-за растущего интереса к старым японским традициям и возросшего влияния идей иностранных экспертов, нанятых правительством Мэйдзи, таких как Эрнест Феноллоза, который увлекался японским искусством и активно выступал за его сохранение и развитие.

В мире музыки, однако, не нашлось ни своего Фонтанези, ни Феноллозы. С их влиянием на мир искусства лишь отчасти сравним след, оставленный Лютером Уайтингом Мейсоном, прибывшим в Японию в 1879 году по распоряжению *Музыкального комитета* при Министерстве образования. Пребывание Мэйсона в Японии было недолгим. Активно участвуя в церковной жизни с раннего детства, Мэйсон иногда накладывал тексты японских песен на мелодии церковных гимнов, что вызвало подозрение, будто он использует музыку для проповеди христианства. В 1882 году его уволили с должности во время его временного визита домой, в Соединенные Штаты.

Мейсон неоднократно подчёркивал важность песен в школьном образовании, а книга "*Песенник для начальной школы*" (*Shōgaku shōkashū*), составленная им и его коллегой по комитету Исавой Сюдзи (*Isawa Shūji*), стала первым воплощённым итогом распространения западной музыки в Японии. Это было большим достижением, не в последнюю очередь потому, что *песни* (*shōka*) впервые по-настоящему познакомили японскую аудиторию с западной музыкой.

В своей книге "*О школьных песнях и национальном языке: механизм модернизации эпохи Мэйдзи*" (*Shōka to kokugo: Meiji kindai no sōchi; Kōdansha, 2008*), Санто Исао (*Santō Isao*) рассказывает о предыстории и развитии жанра *песен*, а также подробно описывает их дальнейшую историю. Санто предлагает новый взгляд на выбранную тему, утверждая, что проект Мэйсона и Исавы неотделим от процесса формирования "национального языка" (*kokugo*), протекавшего в то же время.

Первоначальной целью правительства Мэйдзи было превратить Японию в “культурную страну” (bunmeikoku), могущую встать наравне с развитыми странами Запада. С этой целью создавались политические и социальные институты, подобные западным. Так появилось уже упомянутое движение “цивилизация и просвещение” (bunmei kaika).

В 1872 году правительство объявило о планах создания национальной школьной системы, основанной на высоком идеале всеобщего образования под девизом: “Ни одной необразованной семьи в деревне, ни одного необразованного человека в доме”. Предлагаемые к изучению предметы включали “музыку” (ongaku) в младших классах начальной школы и “игру на музыкальных инструментах” (sōgaku) в средних классах начальной школы, однако о содержании этих предметов в планах ничего конкретного не говорилось. И на то была веская причина: без непосредственного доступа к нотам или инструментам непросто научиться и научить западной музыке. В то время импортировались не только фортепиано, но и фисгармонии, и скрипки; первый [портативный] орган японского производства был выпущен лишь в 1887 году. Все это делало проведение занятий по “исполнительскому мастерству” сложной задачей. Формат урока “пение” (shōka) появился в качестве компромисса буквально в последний момент: предполагалось, что учитель будет играть на фисгармонии* или скрипке, а ученики — подпевать. Именно для этих целей и был написан трёхтомник Мейсона и Исавы *“Сборник песен для начальной школы”*.

Как бы там ни было, результаты оказались впечатляющими, и *“Сборник песен для начальной школы”* оказал значительное влияние на всю музыкальную культуру Японии. Большая часть из 91 песни, включённых в него, до сих пор хорошо известны и любимы, в том числе “Открой, закрой” (Musunde hiraite), “Под огоньком светлячка” (Hotaru no hikari), “Бабочка” (Chōchō) и “Тысяча трав в саду” (Niwa no chigusa). По сравнению с нынешними, некоторые песни

*В английском тексте инструмент поименован просто «органом». Разумеется, другое название фисгармонии - портативный орган. Но это тот случай, когда детали очень важны. С 1887 года, когда в городе Хамамацу некий Торакусу Ямаха открыл небольшую фабрику «Ниппон гакки» (будущий концерн «Ямаха») по производству фисгармоний (по-японски — фукин 風琴), японские фисгармонии действительно постепенно появились практически в каждой японской школе.



изначально имели иные названия или тексты. Например, “Открой, закрой” — простая песня для игры в ладоши, которой сегодня учатся все японские малыши, — первоначально называлась “Погляди” (Miwataseba), а говорилось в ней о том, как меняется природный ландшафт в зависимости от времени года. В музыкальном плане большинство песен были основаны на испанских или шотландских народных мелодиях, но их неизменная популярность показывает, что заимствованные мелодии совпали с японскими вкусами. Можно искренне восхититься выбором составителей сборника.

С другой стороны, тексты песен были написаны членами *Музыкального комитета*, которые согласовывали их с Министерством образования и культуры. Санто внимательно изучил внутреннюю переписку департаментов и отметил, что возражения членов Министерства обычно касались содержания или языка текстов, казавшихся им неподходящими в качестве учебного материала. Члены же Комитета, не стесняясь в выражениях, настаивали на музыкальности или лёгкости пения, что иногда приводило к ожесточённым дебатам. Большинство членов Комитета были также специалистами в области педагогики нового “национального языка” и придерживались идеологии школы “национального обучения” (kokugaku), основанной на японской, а не на западной традиции. Это интересно, потому что песни, конечно же, связаны с проблемой языка.

После публикации *"Сборника песен для начальной школы"* в педагогических целях было написано ещё множество других песен. В то же время постепенно формировался "национальный язык". В книге Санто подробно прослеживается процесс создания японской грамматики, в частности "школьной грамматики", на основе голландской и английской моделей в тот же период, когда в учебную программу входили школьные песни. На самом деле песни использовались и для изучения национального языка, а также в качестве дополнения к урокам географии и истории, как, например, хорошо известные *железнодорожные песни* Оавады Такэки. Вскоре стало очевидно, что национальный язык был создан для объединения нации и государства, в то время как школьные песни помогали распространению общей базы знаний. Именно этот процесс Санто подразумевает под "аппаратом модернизации Мэйдзи".

Сопрано Айкава Юми (Aikawa Yumi) в своей книге *"Песни Японии: лучшие, что мы можем написать?"* (Kore de ii no ka, Nippon no uta; Bungei Shunjū, 1998), сделала важное замечание о *"Сборнике песен для начальной школы"*. Независимо от обстоятельств времени, утверждает она, ей повезло, что музыкальное образование в современной Японии началось с *shōka*. Во-первых, потому, что жанр японской музыки, сопровождающей песню или танец, традиционно более развит, чем чисто инструментальная музыка, — почти всегда ведущую роль в нём играет песня. А во-вторых, из-за неизменной популярности *kae-uta* — песен, созданных путем добавления новых текстов к старым мелодиям. Народные и популярные песни всегда претерпевают изменения на протяжении истории своего присутствия в обществе, но Айкава приводит примеры колыбельных и иных народных песен, чтобы подчеркнуть, что в Японии подобные музыкальные произведения особенно подвержены изменениям на протяжении времени или при смене географического региона. Даже гимны изначально не обязательно появлялись в рамках жанра религиозной музыки; многие из них создавались путём замены текстов народных и просто любимых песен поэзией, славящей Бога. В результате произведения Мэйсона и Исавы, в которых японская лирика сочеталась с западными народными мелодиями, не воспринимались как нечто необычное, и, заключает Айкава: *"Именно по этой причине западная музыка, столь отличающаяся от японской традиционной музыки, смогла так быстро прижиться в Японии"*. Другими словами, даже в процессе перенимания западной музыки давала о себе знать традиционная японская чуткость.

Вероятно, это тонкое наблюдение в равной степени применимо и к другим областям, так что модернизация в каждой области стала возможной

благодаря традиционному подходу. Ведь подобное активное восприятие имело место и в древние времена, когда Япония впервые начала перенимать культурные достижения континентальной Азии.

(2009)

Традиционалист Фукудзава Юкити

На выставке *"Фукудзава Юкити: живущий будущим"* (Mirai o hiraku: Fukuzawa Yukichi), проходившей в 2009 году в Токийском национальном музее, мне встретился настенный свиток с высказыванием, написанным чёткими, крупными буквами: *"Свет страны исходит от её искусства"*. Слова были написаны почерком Фукудзавы, хотя сам свиток и был репродукцией; нынешнее местонахождение оригинала неизвестно. Также неизвестно, когда именно Фукудзава написал эту фразу, но данные слова можно считать кратким обобщением всех его рассуждений.

"Свет страны" подразумевает нечто, чем страна может гордиться, её международную репутацию. Но он не имеет ничего общего с политическим влиянием страны, её экономической или военной мощью — или, по крайней мере, не ограничивается достижениями в этих сферах. Отчёту Кумэ Кунитакэ о миссии Ивакуры в 1871 - 1873 гг. в развитые страны Запада предшествовал каллиграфический эпиграф из двух иероглифов: 觀光 или *"канкё"* (kankō). В современном японском языке это слово обозначает *«осмотр достопримечательностей»*, но Кумэ использовал его в более древнем значении, более близком к этимологическому, — *созерцание света**, блеска цивилизации.

*Вероятнее всего, подразумевается изначально санскритское понятие jyoti (джьоти или джйоти) - «свет», «сияние», «пламя», «блеск», «яркость», а также «светило», «небесное тело». Свет, которым наполнена Вселенная, свет нашего сознания. В текстах индуизма приставка «джьоти» указывает на божественное происхождение описываемых объектов, явлений, божеств, иначе говоря, появившихся из божественного света — изначального источника творения. Иконографически изображается как ореол из языков пламени.

Очевидно, что Фукудзава имел в виду уровень цивилизованности страны, проявленный, прежде всего, в её искусстве. Аналогичную идею можно найти в статье Окакуры Тенсина для первого номера журнала искусств *"Kokka"* (*"Цветок нации"*): *"Искусство – это [наглядный] результат процветания нации"*. Несмотря на то, что Фукудзава был рационалистом и пропагандистом идей *цивилизации и просвещения* (*bunmei kaika*) на западный манер, в этом отношении его позиция удивительно близка к позиции Тенсина, которого относят к консервативным традиционалистам.

Необходимо добавить, что слово *бидзюцу* (*bijutsu*), переведённое в высказывании Фукудзавы как *искусство*, было в те времена новым и не успело приобрести устоявшегося значения. В период Эдо и даже ранее, несомненно, существовало множество произведений искусства, но специального термина *бидзюцу* (и, следовательно, концепции, к которой он относился бы) ещё не существовало.

Впервые термин был употреблён в 1873 году в тексте объявления, призывающего к участию во Всемирной выставке в Вене. Речь шла не только о живописи и скульптуре, но и о музыке и поэзии (литературе) — то есть понятие включало в себя категории, которые в современном японском языке определили бы как *гидзюцу* (*geijutsu*). Однако уже вскоре сфера применения определения *бидзюцу* сузилась. В 1882 году состоялась лекция Эрнеста Феноллозы под названием *"Искренность бидзюцу"* (*Bijutsu shinsetsu*), касавшаяся почти исключительно живописи. В это же время появилась Токийская школа изящных искусств (то есть *Школа бидзюцу*), так что область применения термина ограничилась исключительно пластическими искусствами. Нам неизвестно, что именно подразумевал под *бидзюцу* Фукудзава, когда брался за кисть, но в любом случае он имел в виду плоды неких творческих начинаний.

Как мы можем связать позицию, согласно которой искусство является мерилom цивилизованности страны, с пропагандой Фукудзавой *"просвещения"* в форме заимствования западных социальных систем и материальной культуры?

Сам Фукудзава не испытывал ни малейшей симпатии к искусству и не занимался его коллекционированием. Об этом он упомянул в своей автобиографии, описывая себя как *"неумелого и некомпетентного в художественном отношении человека, и, за исключением каллиграфии, совершенно равнодушного к предметам старины и произведениям искусства"*. Также он приводит историю о единственном случае, когда он

приобрёл большое количество предметов искусства. История эта относительно хорошо известна, но, если вкратце, однажды Фукудзава навестил знакомого, проживавшего в Нихонбаси*, и увидел, что вся гостиная заставлена “беспорядочно расставленными золотыми ширмами, лакированной посудой маки-э, вазами и тому подобным”. Знакомый объяснил, что эти предметы предназначены для экспорта в Соединенные Штаты. В комнате не было ни одной вещи, которая понравилась бы Фукудзава. Но, тем не менее, он тут же заявил, что сам купит всю коллекцию, поскольку не может оставаться в стороне и смотреть, как её продают за границу. За все предметы он заплатил 2,200 или 2,300 иен — значительную по тем временам сумму.

Другими словами, Фукудзава купил работы не потому, что влюбился в них. Даже после покупки он отзывался о них крайне холодно. “Я не получал никакого удовольствия, глядя на них, — отмечал он, — и об их качестве или даже точном количестве я ничего не знал; они только мешали”. Тем не менее, позволить этим произведениям искусства — свету страны — оказаться за границей, должно быть, казалось ему равносильным ампутации и продаже части самой Японии. Когда Фукудзава выступал за открытость западной цивилизации в эпоху потрясений, он не подразумевал превращения Японии в точную копию западных стран. Фукудзава прекрасно осознавал, что азиатские соседи Японии один за другим становились жертвами мощи империализма, и верил, что *вестернизация* — верный путь, по которому Японии следует идти, если она хочет избежать колонизации и остаться независимой страной, сохраняющей свою уникальность. И основой этой уникальности — одновременно и залогом сохранения японской идентичности — было, по его мнению, искусство.

Считается, что Фукудзава осуществил свою знаменитую покупку в 1881 или 1882 году. Примерно в это же время он написал эссе “Об императорской семье” (Teishitsuron), опубликованное в двенадцати частях в период с апреля по май 1882 года на редакционной странице его газеты “Актуальные события” (“Jiji shinpō”). Нельзя обойти вниманием этот текст, если мы хотим понять ход рассуждений его автора. Фукудзава утверждал, что роль Императорского дома заключается не в осуществлении прямого правления, а скорее в том, чтобы “стоять вне политического сообщества” и быть духовной опорой

*Деловой район в историческом центре Токио.

народа и страны в целом — “быть средоточием тонкой образованности, поддерживать искусство и спасти его от оскудения”. Таким образом, императорской семье отводилась историческая роль меценатов в области искусства и литературы. (Что касается искусства, то чаяния Фукудзавы сбылись восемь лет спустя, когда была создана система Живописцев Императорского двора.)

Искусства, о сохранении которых Фукудзава писал в эссе, были “искусствами, уникальными для Японии”, культивируемыми на протяжении долгой истории страны. Фукудзава пошёл дальше, назвав их воплощением *уникальной японской цивилизации* — не чем иным, как *светом страны*. Конкретный перечень искусств, предложенный наблюдательным и практичным Фукудзавой, ожидаемо широк: каллиграфия, скульптура и, конечно же, ремёсла (создание лакированных изделий маки-э, ткачество и искусство окрашивания тканей, гончарство, работа по металлу и кузнечное дело), а также музыка, театр Но, икебана, чайная церемония и искусство составления ароматов. Фукудзава также относит сюда “различные школы этикета”, наряду с боевыми искусствами — владение мечом, копьём, верховую езду, стрельбу из лука, дзюдо, сумо и плавание — а также плотницкое дело, искусство бонсай, ландшафтный дизайн, кулинарию и даже настольные игры го и сёги. В том, что сегодня мы бы назвали повседневной культурой, Фукудзава увидел ядро японской идентичности.

В своём эссе Фукудзава уже не впервые высказывал мнение, что государство призвано играть важную роль в защите культурного наследия нации. Ещё в мае 1878 года в “Народном журнале” («Minkan zasshi») он опубликовал статью, озаглавленную “О сокровищах нации” (“Kuni no sōshoku no koto”), где подверг резкой критике антибуддийские настроения, выраженные лозунгом *haibutsu kishaku* (упразднить Будду, уничтожить Шакьямуни), и сетовал, что многим превосходным образцам буддийской архитектуры было позволено попросту истлеть.

Отношение Фукудзавы к сохранению культурного наследия, должно быть, опиралось на опыт его участия в экспедициях по сбору информации на Западе. В частности, он был одним из членов посольства сёгуната в Европе в 1862 году. Посольство посетило Францию, Англию, Голландию, Пруссию, Россию и Португалию, где Фукудзава усердно изучал институты и системы управления, общественный строй, военное дело и мануфактурное производство. При этом у него нашлось время и на посещение Британского, а также многих других музеев и художественных галерей. Он посетил

Большую Лондонскую выставку, случайно совпавшую с прибытием посольства, и даже совершил паломничество в Южный Лондон, чтобы увидеть Хрустальный дворец, построенный для Всемирной выставки 1851 года, а затем перенесенный за пределы города.

Видя, как бережно каждая страна хранит своё бесценное художественное наследие, Фукудзава, несомненно, чувствовал, что подобное отношение является выражением национальной любви и гордости. И понимал, что художественное наследие может служить прочной основой для национальной независимости. Часто считающийся активистом разрушения старых институтов и сторонником быстрой вестернизации, в том, что касалось искусства, Фукудзава был истинным традиционалистом, неизменно хранившим любовь и уважение к своей национальной истории.

(2009)

Цветы преданности: Госюн, Бусон и белая слива

В начале лета 2008 года в музее Михо, расположенном недалеко от города Сигараки в префектуре Сига, состоялась выставка, посвященная памяти хайдзина и художника конца XVIII века Ёсы Бусона. Одним из экспонатов была небольшая деревянная статуэтка, изображавшая самого Бусона, сидящего в традиционной позе сэйдза. Судя по тушечнице и протянутой к ней руке, Бусон изображен в момент сочинения хайку и готовится надписать его на раскрытом веере, находящемся в другой руке.

Существует множество изображений Бусона, в том числе автопортреты, но деревянные фигуры встречаются редко. Спереди на основании статуэтки было написано *Buson-ō* (почтительное обращение к пожилым мужчинам), а на обороте содержался более пространственный текст, гласивший:

"Тэнмэй 3 [1784], год Водяного Кролика, двенадцатый месяц, двадцать пятый день / Возраст шестьдесят восемь / Вдохновлен портретом в возрасте шестидесяти лет / После очищения и омовения / сделал Гэккё (Gekkei)".

На самом деле, большая часть третьего года эпохи Тэнмэй соответствует 1783 году по западному календарю, поскольку солнечный и лунный Новый год не совпадают, так что Бусон умер в начале 1784 года. Другими словами, статуэтка была изготовлена в память о Бусоне на основе портрета,

написанного, когда поэту было шестьдесят лет — важная веха в Японии, известная как *kanreki*, или *завершившийся цикл лет*, поскольку последовательность лет по китайскому календарю повторяется раз в шестьдесят лет*. Геккё, сделавший статуэтку, был учеником Бусона — в живописи и поэзии, — и свидетелем кончины своего учителя. И не просто свидетелем: ему было поручено донести до мира последние стихи Бусона. Всё свидетельствует о том, что Бусон считал Геккё одним из самых близких и заслуживающих доверия своих сподвижников.

Бусон скончался ранним утром двадцать пятого дня двенадцатого месяца на третьем году эпохи Тэнмэй (17 января 1784 года по западному календарю), как и указано в некрологе, записанном на основании статуи. Подробности его последних часов описаны в *"Хронике смерти старейшины Яхана"* ("Yahan-ō shūenki"). Напомню, что Яхан — это псевдоним Бусона как хайдзина. *"Хроника"* была написана Такаи Кито (Takai Kitō), ещё одним учеником Бусона, и вошла в посмертно составленную антологию *"Можжевельник"* ("Karahiba").

По словам Кито, болезнь Бусона обострилась примерно в середине двенадцатого месяца. Жена и дочь оставались у постели поэта день и ночь; здесь же находился и Геккё. На двадцать четвертый день месяца Бусон, казалось, немного пришёл в себя. Он попросил Геккё записать хайку, сложенные им во время болезни. К тому времени, как Геккё приготовил тушь, кисть и бумагу, Бусон уже продекламировал два хайку:

Иволга.

Не так ли пела когда-то она
У дома Ван Взя?

пер.: Т. Соколовой-Делюсиной

Камышевка
Хлопает крыльями
В зимней роще

[подстрочный перевод с английского]

*Каждый год олицетворяет одно из двенадцати животных и одна из пяти стихий. Всего получается 60 различных комбинаций.

Немного подумав, Бусон продиктовал третье стихотворение, которое, по его указанию, Геккё озаглавил *"Ранняя весна"*:

Белая слива в цвету
Грежу, что ночь перешла
В чистый рассвет

“Сложив эти три стихотворения, увенчавшие его жизнь, — пишет Кито, — он успокоил свой разум, будто погрузившись в сон, и радостно перешёл [в Чистую землю]”. Хайку о белой сливе стало самым известным предсмертным стихотворением Бусона. В последние мгновения жизни, отбросив все мирские помыслы, грезило ли его утасаживающее сознание о белых цветах сливы, стойко переносящих утренний холод, когда в комнату уже начал пробираться рассвет? Чистый, яркий образ цветов, благоухающих прозрачным ароматом, оставляет неизгладимое впечатление, прочитываемый как образ мира, в который перешёл Бусон — мастер слова и художник.

Для Геккё, старательно записывавшего предсмертные стихи своего учителя, впечатление, несомненно, было ещё более сильным. С этого момента образ цветущей белой сливы неразрывно оказался связан для него с чувством утраты.

Говорят, после того, как Бусон продиктовал заключительное хайку, он закрыл глаза и спросил: “Всё ещё глубокая ночь?” Он уже потерял представление о времени. Ответом Геккё было хайку, произнесенное сквозь слезы:

Шестой час утра
Рыдает и замолкает
Голос колокола

[подстрочный перевод с английского]

“*Рыдает и замолкает*” — пронзительная фраза, дающая представление о невероятном горе, которое Геккё не мог подавить. Несомненно, именно горе позже побудило его создать портрет своего учителя таким, каким он видел Бусона при жизни.

Мацумура Геккё (Matsumura Gekkei) родился в семье чиновника золотого монетного двора в Киото. Рассказывают, что с юных лет он проявлял способности к живописи и поэзии. Геккё стал учеником Бусона главным образом для того, чтобы изучить науку сложения хайку, но также усвоил и

стиль живописи интеллектуалов (*bunjinga*), свойственный Бусону. Со времени начала своего ученичества Геккё получил признание больше как художник, чем как хайдзин. И Кито, а не Геккё стал третьим мастером школы Яхантей. (Бусон был вторым, унаследовав титул и школу от своего учителя Хаяно Хадзина (Науано Најин)). Имя Геккё стало псевдонимом Мацумуры-поэта, но сегодня он больше известен под другим своим псевдонимом — Госюн (*Goshun*), и именно его я буду использовать в остальной части статьи.

После смерти Бусона Госюн стал учеником художника Маруямы Окё (*Maruyama Ōkyo*), одного из друзей Бусона, чей натуралистический стиль сильно отличался от живописи интеллектуалов. Госюн даже участвовал (вместе с другими учениками Окё) в росписи раздвижных дверей в храме Дайдзё-дзи (*Daijōji*). Но Окё всегда относился к Госюну скорее как к первому ученику Бусона, чем как к своему собственному подмастерью. Вплоть до самой своей смерти в 1795 году именно Окё был прилежным учеником, впитывающим все знания, которыми мог поделиться Госюн.

Большинство историков искусства утверждают, что после смерти Окё уникальный художественный стиль Госюна, в котором причудливость изображения сочеталась с тонкой эмоциональностью, лёг в основу киотской школы Сидзё (*Shijō*). По сути, это так, но это не значит, что после смерти Бусона Госюн отказался от стиля *бундзинга*. Даже во время учёбы у Окё уроки первого учителя и опыт присутствия при его смерти продолжали жить в душе Госюна, влияя на его последующее творчество.

На эту мысль меня вдохновила великолепная работа Госюна "*Цветение белой сливы*" — пара складных ширм, из шести панелей каждая, хранящаяся в художественном музее Ицу (*Itsuō*) в Икэде, префектура Осака. Одна из самых известных работ Госюна, являющаяся к тому же Сокровищем культуры, сосредоточена на образе сливовых деревьев, нарисованных на синем фоне. Справа находится одинокое дерево с причудливо изогнутым стволом; слева — ещё два дерева протягивают свои ветви вправо, словно тоскуя о невозможности коснуться первого. Искусная композиция и прохладный лиризм этого шедевра окутаны атмосферой тихой ночи, наступившей где-то за рамками нашей повседневности. Картина производит глубокое впечатление; никто из видевших её хотя бы единожды, не способен её забыть. Также обратите внимание, что ночь уже достаточно светла, чтобы можно было различить белизну цветов.



Госюн, "Цветение белой сливы"(Накубай-зу буюбу), период Эдо (ок. 1789–1801)

То, как создано синее поле, делает эту работу уникальной среди подобных произведений искусства. По имеющимся сведениям, Госюн использовал шелковую нить-сырец, окрашенную в цвет индиго, из которой было соткано полотно, затем наклеенное им на ширмы. Потребовавшийся для этого труд показывает невероятную глубину чувств, испытываемых Госюном к этой работе.

Обстоятельства появления *"Цветения белой сливы"* неизвестны. Госюн "подписал" ширмы каллиграфической печатью, которую он использовал в 1780-х годах, а художественная проработка деревьев свидетельствует о переходе к стилю школы Маруямы Окё. Из чего специалисты делают вывод, что работа была написана в конце 1780-х или начале 1790-х годов. Но мне кажется, мы можем ещё больше сузить временные рамки.

Цветы сливы, неярко мерцающие в ночи, — именно таков мир предсмертного стихотворения Бусона. Несомненно, в сердце Госюна проснулось воспоминание о том, как он записывал последнее стихотворение своего учителя, когда он создавал этот художественный образ. Но что, если пойти дальше и представить, что всё было наоборот: стихотворение Бусона о цветении белой сливы вдохновило Госюна на уникальное творение?

Идея не кажется такой уж невероятной, если представить, что ширма была создана в начале 1790 года, что соответствует двенадцатому месяцу 1 года эпохи Кансэй, когда состоялась церемония, приуроченная к шестой годовщине смерти Бусона. Возможно, *"Цветение белой сливы"* было посвящено памяти покойного учителя.

И действительно, много позже, в 24-ю годовщину смерти Бусона (начало 1808 года по западному календарю), Госюн всё ещё продолжал совершать заупокойные церемониальные подношения. Похоже, что преданность старому учителю сохранялась в его сердце на протяжении всей жизни.

(2010)

Драконы, тигры и музеи

Среди изображений, отобранных для печати памятных марок на Филателистическую неделю* в 2010 году оказались *"Дракон и тигр"* со складных ширм, созданных Хасимото Гахо (Hashimoto Gahō), художника периода Мэйдзи. Не в последнюю очередь эта впечатляющая работа была выбрана потому, что 2010 год соответствовал знаку Дракона по китайскому календарю.

Двенадцать животных китайского календаря хорошо знакомы японцам, кроме, пожалуй, дракона, который, как мифическое животное, относится к совершенно отдельному классу. И лишь тигр является исключением: Япония никогда не была частью ареала его обитания. Тем не менее, японцы издавна знакомы с этим животным благодаря распространённости его образа в китайской культуре, включая календарь, космологические воззрения о Четырёх богах (четырёх божествах-животных, управляющих сторонами

света и временами года), фольклор-кодзи (*koji*) и буддийские нравоучительные сказки-сэцува (*setsuwa*).

Таким образом, в японском искусстве найдётся достаточное количество изображений тигров, начиная с древнего свитка *"Резвящиеся животные"* (*Chōjū giga*), находящегося в храме Кёсан-дзи (*Kōsan-ji*) и вплоть до периода Эдо, когда художники попробовали свои силы в изображении этого свирепого зверя, ими никогда не виданного. Пожалуй, самым известным из таких мастеров был Маруяма Окё, которого иногда называли *"мастером тигров"*.



Хасимото Гахо, "Дракон и тигр" (*Ryūko-zu byōbu*), 1895.

* Филателистическая неделя – проводится с 1947 года под эгидой Почты Японии, для повышения интереса к коллекционированию почтовых марок и к филателии в целом. Для Филателистической недели выпускаются специальные марки, прославляющие традиционную живопись.

Самые ранние изображения тигров в истории японского искусства обнаруживаются на серебряных сосудах и зеркалах среди древних сокровищ Сёсоина* (Shōsōin). А самыми ранними сохранившимися изображениями тигров, выполненными японскими художниками, вероятно, являются настенные росписи в гробницах Китора (Kitora) и Такамацудзука (Takamatsuzuka), датирующиеся концом VII или началом VIII века. Когда Белого тигра из гробницы Китора впервые засняли на камеру, он попал на все первые полосы газет.

Наряду с Лазурным драконом, Красной Птицей и Чёрной черепахой Белый Тигр является одним из Четырёх Божественных животных, упомянутых выше. Каждое из них связано с представлениями об определённом времени года, стороне света и цвете, создавая целостную модель мира. Время года тигра — осень, его направление — запад, а цвет, конечно же, белый. (Что касается других животных, то Лазурный дракон связан с весной и востоком, Красная птица — с летом и югом, а Чёрная черепаха — с зимой и севером.) Отголоски этой космологии можно увидеть в расположении цветных декоративных кистей по углам навеса Ринга для сумо в Рёгоку (Ryōgoku). Во времена моего детства это были не кисти, а столбы. Каждый из них был окрашен в один из цветов — красный, синий, белый и чёрный — и радиокомментаторы говорили что-то вроде: *“Он яростно толкает соперника к белому столбу”*. Эти столбы (или кисти) символизируют Четырёх богов, превращая ринг в миниатюрную модель мира.

Для жителей древних городов Четыре Бога выступали также божествами-покровителями, и древние столицы, такие как Хэйдзё и Хэйан-кё, создавались в соответствии с этими представлениями. В императорском указе о строительстве дворца Хэйдзё-кё, датированном 710 годом, отмечается, что *“география Хэйдзё соответствует устройству мира Четырёх Богов, и три горы станут опорой и залогом мирной жизни для всех его жителей”*. Формула идеального города, таким образом, была весьма конкретной: горы на севере, река на востоке, водоём на юге и дорога на западе. В результате перед тигром ставилась важная задача защищать город на въезде в него, там, где находилась западная дорога. Эдо, построенный по образцу Хэйан-кё, унаследовал эти идеи (хотя и с некоторыми искажениями,

* Сёсоин - здание сокровищницы при храме Тодай-дзи в городе Нара.

обусловленными географическими особенностями), так что в месте, где город соединялся с дорогой Токайдо, появились *"Врата Белого тигра"*. Тех ворот больше нет, но район по-прежнему носит название *Тораномон* (Toranomon), что означает *"Тигриные врата"*.

По сравнению с представлениями о Четырёх Богах, представления о двенадцати животных китайского гороскопа гораздо глубже укоренились в японской повседневности. Каждый Новый год семьи рассылают бесчисленное количество открыток своим родственникам и друзьям, чаще всего с изображением животного-символа наступающего года. На протяжении всей японской истории двенадцать животных не единожды и во многих формах воплощались в искусстве.

На специально организованной выставке *"От мечты к реальности: коллекция Ивасаки / Мицубиси"*, проходившей в 2010 году в Художественном музее Мицубиси Итигокан (Mitsubishi Ichigōkan) публика могла увидеть три картины из серии *"Китайский гороскоп"* художника эпохи Мэйдзи Ямамото Хосуи (Yamamoto Hōsui). Серия является одним из самых известных шедевров Хосуи и имеет огромное значение для истории искусства в западном стиле периода Мэйдзи. Также она в высшей степени уникальна, даже, можно сказать, аномальна. В большинстве работ на данную тему главную роль играют, конечно же, животные. Однако внимание Хосуи сосредоточено на людях, а сюжетами его картин стали исторические сцены, легенды или случаи из жизни. Например, изображение, соответствующее быку, называется *"Альтаир"* (Kengyūsei / Звезда пастуха), а сюжет картины опирается на легенду о появлении традиции праздника Танабата, когда Ткачиха (Вега) и Пастух (Альтаир), разделённые Млечным путём, могут встретиться — всего на одну ночь в году. Основное пространство картины Хосуи занимает изображение Ткачихи-Веги, возлежащей в ослепительно богатых одеяниях. Альтаир, напротив, находится вдалеке, едва различимый. Утончённая и привлекательная, эта работа вполне может быть отнесена к жанру *бидзинга* — *изображениям красавиц*.

Следует упомянуть и интересную историю о том, как Хосуи начал рисовать свою серию картин. Яносукэ, тогдашний глава дома Ивасаки, попросил Хосуи нарисовать картину с изображением кролика для своего сына Кояты, родившегося в год, покровителем которого было это животное. Хосуи изобразил двух кроликов, резвящихся на лугу. Довольный получившейся работой, Яносукэ заказал у Хосуи картину в жанре *бидзинга*. Художник выполнил и этот заказ, создав живописную картину, на которой случайно

оказались изображены раздвижные двери-фусума с драконом. Хотя, возможно, дракон был тщательно продуманным элементом. В любом случае, Хосуи отметил, что расположенные рядом эти две картины соответствуют двум из двенадцати животных китайского гороскопа, и предложил дополнить серию. Яносукэ понравилась идея, и он пообещал купить все картины, как только они будут готовы, и выставить в своем особняке.

Картина с тигром основана на легенде об Одаи-но Ката, матери первого сёгуна эпохи Эдо Токугавы Иэясу. После посещения святилища Хора-дзи и молитвы Бхайшаджьягуру (известному в Японии как Якуси Нёрай или Будда Исцеления), во сне женщине явился один из двенадцати Небесных Полководцев, божество-тигр, проникший в её грудь. Проснувшись, Одаи-но Ката поняла, что она беременна. В трактовке живописной сцены царит фантасмагорическая атмосфера: Одаи-но Ката крепко спит, а над ней появляется призрачный тигр. У каждой из картин серии есть своё особое настроение — свидетельство неординарного воображения Хосуи. Первые две картины серии, соответствующие зайцу и дракону, утрачены, но остальные десять принадлежат компании *Mitsubishi Heavy Industries* и выставляются в особняке Сэнсёкаку (*Senshōkaku*) в Нагасаки. (Для полноты картины позвольте упомянуть, что Яносукэ также был первым владельцем складных ширм Хасимото Гахо "*Дракон и тигр*".)

И ещё одна история о музеях, драконах и тиграх.

Художественный музей Охара в Курасики, префектура Окаяма, был основан в 1930 году как первый постояннодействующий музей в Японии, посвященный современному западному искусству. Музей находится в центре исторического квартала Бикан, до сих пор сохранившим облик времён Эдо, с прекрасным видом на реку, где часто можно увидеть лебедей. Сразу за мостом находится дом Охара, имеющий статус Важного культурного объекта, и, наряду с виллой Юринсё (*Yūrinsō*), привлекающей внимание историков современной архитектуры как резиденция, сочетающая в себе японские и западные мотивы. Мало кто из гостей города замечает, но перила каменного моста через реку украшены крупным изображением дракона, как и *ganpa* (фрамуги) на вилле Юринсё.

Подчас кажется, безмолвные стражи-драконы бдительно охраняют город и музей. Оба они созданы художником Кодзимой Торадзиро (*Kojima Torajirō*) — близким другом и соратником Охары Магосабуро (*Ōhara Magosaburō*), основателя музея Охары. Что касается музея, вероятно, правильнее было бы назвать его именем Торадзиро. Именно его настойчивое желание сделать

европейское искусство доступным для японских художников вдохновило Магосабуро предпринять первые шаги к открытию музея. Личные интересы самого Магосабуро изначально были устремлены к японским и азиатским древностям, однако он полностью доверил выбор работ для музея Торадзиро. Торадзиро же полностью оправдал доверие: он неоднократно посещал таких художников, как Моне и Матисс, присутствовал на бесчисленных выставках и бывал во многих галереях, где, не жалея сил, усердно собирал лучшие работы. Созданная им коллекция и по сей день высоко ценится в мире.

2010 год оказался не только восьмидесятым по счёту со дня основания Художественного музея Охары. В этом же году исполнилось 130 лет со дня основания музея Магосабуро. В ознаменование этого события осенью в музее была организована выставка под названием *"Охара Магосабуро: образы японского искусства"*. Некоторые из выставленных работ принадлежали музею, но изначально все они находились в личной коллекции Магосабуро. Помимо двух Национальных сокровищ — *"Пейзажа"* (Sansui-zu) Сессю и *"Придворной дамы"* (Kuŕjo-zu), приписываемой китайскому художнику Цянь Сюаню, — здесь были работы Аоки Мокубэя, Маруямы Окё, Окады Бейсандзина и других художников, в основном эпохи Эдо. Тигры и драконы были представлены *"Сидящим тигром"* (Mōko-zu) Окё и могущественными *"Драконами"* (Gunryū-zu) Нагасавы Розецу. Выставка задумывалась одновременно и как дань уважения Магосабуро, и как манифест будущего направления развития музея.

Помимо прочего, Торадзиро включил изображение дракона в архитектурный декор музея, поскольку Магосабуро родился в год Дракона. Таким образом, для Торадзиро дракон стал символом близкого друга и покровителя. Учитывая, что в его собственном имени есть слово, означающее *"тигр"* (tora), можно сказать, что тесное сотрудничество тигра и дракона сделало возможным появление великолепного музея.

(2010)

Интерпретация как трансформация

Сегодня Гийом Аполлинер известен, прежде всего, как автор текста популярной песни *"Мост Мирабо"* (Le Pont Mirabeau), но сам он превыше всего ценил всё новое и авангардное. В его творческое наследие входит сборник

стихов под названием “Каллиграммы”, в котором слова располагаются на страницах таким образом, чтобы получилось изображение. Стихотворение “Дождь” (“Il pleut”) состоит из длинных строк, бегущих по странице диагонально сверху вниз, будто капли дождя; во второй половине “Заколотой горлинки и фонтана” (“La Colombe poignardée et le jet d’eau”) слова разлетаются, как брызги фонтана. Также Аполлинер является автором множества фантастических рассказов, некоторые из которых сегодня относят к жанру научной фантастики.

Аполлинер был и известным критиком. Он оказал значительное влияние на мир искусства и активно поддерживал авангардные течения, в то время не пользовавшиеся популярностью, от кубизма Пикассо до орфизма Робера Делоне (последнему направлению название дал сам Аполлинер). В целом же в творческих кругах Парижа Аполлинер слыл возмутителем спокойствия.

Не менее активным он был и в том, что касалось личной жизни. Когда началась Первая мировая война, Аполлинер сразу же записался добровольцем на военную службу, а позже ушёл на фронт. Но пробыл там недолго, почти сразу получив ранение в голову, повлекшее за собой три операции на открытом мозге. О серьёзности ранения можно судить по фотографии, на которой Аполлинер запечатлен в военной форме, с головой, обмотанной бинтами. (Пикассо даже написал такой портрет Аполлинера).

Несмотря на тяжёлое испытание, которое, должно быть, ослабило его физически, Аполлинер оставался бодр духом и продолжал появляться на всевозможных мероприятиях, происходящих в мире парижского искусства. Его забинтованная голова производила неизгладимое впечатление, а репутация героя-патриота неожиданно сыграла весомую роль во время скандального дебюта “Парада” в мае 1917 года, в дни, когда ещё шла война.

Спектакль “Парад”, поставленный *Русским балетом* под руководством Сергея Дягилева, представлял собой остросюжетную работу авангардного театра в исполнении звёздного состава бесстрашных молодых артистов. Жан Кокто написал либретто; Эрик Сати – музыку; костюмы и сценографию создал Пикассо, а Леонид Массин выступил как хореограф. Произведение специально задумывалось как задевающее чувства среднестатистического театрала, и было освистано почти сразу после того, как поднялся занавес. Ещё немного, и брань и оскорбления, которыми обменивались публика и исполнители, могли перерасти в полномасштабную драку. Но, как рассказывают, когда Аполлинер поднялся, чтобы призвать к спокойствию,

вид оскорблённого критика так подействовал на присутствующих, что кризис был предотвращён.

Сам Аполлинер в этом споре, конечно же, был на стороне авангарда. На самом деле, он даже написал короткую заметку для театральной программы, в которой описал мир *“Парада”* как *“выражение духа sur-réalisme”*. Слово *сюрреализм*, подразумевающее *сверхреализм*, стало, таким образом, одним из многих, придуманных Аполлинером. Должно быть, он был очень доволен своим изобретением, поскольку вновь использовал его (уже без дефиса) в предисловии к собственной пьесе в стихах *“Грудь Тиресия”* (*“Les Mamelles de Tirésias”*), назвав произведение *сюрреалистической драмой*. Таким образом, хотя сюрреализм как художественное направление начался с *“Манифеста сюрреализма”* Андре Бретона в 1924 году, данное чрезвычайно важное течение XX века обязано своим названием Аполлинеру. (И, конечно, как коллега-поэт, Бретон был близко знаком с Аполлинером)

На самом деле, связь между Аполлинером и сюрреализмом не ограничилась подыскиванием удачного названия для нового направления в искусстве. Идеи сюрреализма значительно расширили возможности художественного самовыражения, но ещё большее значение приобрело расширение возможностей интерпретации художественных произведений. До возникновения сюрреализма считалось, что интерпретация произведения искусства заключается в правильном понимании намерений художника, заложенных при создании, то есть в точном восприятии послания творца. Если зритель неправильно понял намерения художника или «получил» сообщение, которого художник не посылал, интерпретация работы считалась неверной.

Очевидно, такая точка зрения основывалась на идее, что за каждой работой кроется определённое, хотя, возможно, и не вполне ясное послание от её создателя. От аудитории же требовалось правильно прочесть внутреннее содержание. При этом прочтению следовало основываться на документах, высказываниях художника и прочих аналогичных материалах: никакая другая форма интерпретации не допускалась.

Однако существуют работы, у которых нет чёткого послания; дополнить их можно лишь интерпретацией аудитории. В этом случае аудитория не пассивно воспринимает послание, а в некоторой степени участвует в акте творчества. Умберто Эко отметил, насколько возросло количество произведений такого рода в XX веке. *“Открытые произведения”* (*opere aperte*), как он их назвал, становятся по-настоящему завершёнными лишь в тот

момент, когда к замыслу их создателя добавляется интерпретация зрителя. В музыке эта интерпретация исходит от исполнителей и слушателей; в живописи — от зрителей. Сюрреалисты часто использовали загадочные, непостижимые образы, чтобы воззвать к воображению зрителя, — практика, на которую сильно повлияли работы Джорджо де Кирико. Сюрреалисты были просто очарованы его мистическими картинами; в *Бюро сюрреалистических исследований* Андре Бретона, по слухам, на стене всегда можно было увидеть что-нибудь из работ Кирико. Одной из картин, особенно взволновавшей воображение сюрреалистов, стал *“Портрет Гийома Аполлинера”*.

“Портрет” считается одним из лучших образцов *“метафизического искусства”* (*pittura metafisica*) Кирико, и в 2011 году, когда я писал эти строки, его представляли на специальной выставке *“Сюрреализм”* в Национальном центре искусств города Токио. Однако на табличке с описанием было указано, что картина носит название *“Портрет-предостережение Гийома Аполлинера”*. Говорящее название отсылало к более поздней интерпретации работы.



Джорджо де Кирико,
“Портрет-предостережение
Гийому Апполинеру”
(Portrait prémonitoire de
Guillaume Apollinaire),
1914.

На переднем плане изображены мотивы, часто встречающиеся в работах Кирико того периода — мраморный бюст в тёмных очках, рыба и ракушка, — в то время как профиль Аполлинера виднеется в пространстве, раскрытом, словно окно, в задней части картины. Силуэт поэта на фоне тёмно-зелёного фона выглядит почти как призрак, но особенно загадочным является белый круг, нарисованный на его голове как раз в том месте, куда его позже ранили. После ранения картина — в новой интерпретации — стала восприниматься как предвестник судьбы Аполлинера. Прочтение работы, конечно, являлось не чем иным, как мифом, пришедшимся по вкусу сюрреалистам, — проще говоря, выдумкой, — но он, несомненно, усилил мистическую атмосферу, царящую вокруг работы.

Даже Кирико принял эту новую интерпретацию. В журнальном некрологе, посвящённом Аполлинеру, написанном много лет спустя, он вспоминал, как посещал кабинет поэта, чтобы обменяться мнениями с единомышленниками, и добавил:

«Несколько моих метафизических работ оказались на стенах этого кабинета, включая ту, на которой я изобразил его похожим на мишень в тире. Позже оказалось, что я предсказал его ранение».

Таким образом, *“Портрет”* является редким примером произведения, вышедшего за рамки первоначального замысла своего создателя и приобретшего совершенно иной смысл.

Под *редким* я подразумеваю западное произведение искусства. Да простит меня читатель, но в Японии такие случаи вовсе не редкость. Произведения искусства на Западе, в конечном счете, создаются отдельными людьми; соответственно, идея о том, что интерпретация искусства заключается в правильном понимании его сути и намерения создателя остаётся неизменной. Но рассмотрим, например, японские стихотворные формы, такие как рэнга и рэнку. Создатели стихов в этих жанрах не просто подхватывают строки, написанные другими участниками. Они должны использовать созданное другими людьми в качестве отправной точки для развёртывания нового, непохожего мира. Результат можно назвать цепочкой переосмыслений.

Подобная идея применима даже к отдельному стихотворению. Например, один из учеников Басё однажды принес учителю для критического разбора следующее хайку:

Плоский выступ скалы.
А вот и ещё один
Гость у луны

[подстрочный перевод с английского]

Ученик объяснил, что однажды ночью он вышел на плоский выступ скалы, который, как он рассчитал ранее, идеально подходил для любования луной, но обнаружил, что кто-то его уже опередил. Услышав это, Басё сказал, что стихотворение стало бы намного лучше, если бы *“ещё один гость у луны”* относилось к самому поэту, подчёркивая, что он отважился совершить ночной путь в одиночку, а не пришёл к кому-то, кто уже был на вершине. Новая интерпретация может всё изменить.

(2011)

Интерпретация как творческий акт

Читатель предыдущего эссе *“Интерпретация как трансформация”* написал мне письмо с вопросом, кто из учеников Басё был автором хайку *“Плоский выступ скалы”* и где можно найти упоминание их беседы. Поэта звали Мукай Кёрай (Mukai Kyorai), и он считается одним из десяти лучших учеников Басё. А рассказ взят из его книги *“Кёрайсё”* (“Kyorai shō”). Напомним, что в *“Кёрайсё”* есть история о том, как поэт поднялся на гору и обнаружил на одном из выступов человека, любующегося луной. На что Басё заметил:

«Насколько поэтичнее (fūryū) было бы, если бы *“а вот и ещё один гость у луны”* относилось к твоему прибытию! Тебе следует посвятить эту работу исключительно рассказу о себе».

Размышляя об этом, Кёрай пишет:

«Превращённое в личную историю, стихотворение порождает образ истинного поэта и становится в десять раз лучше, чем было. Воистину, автор этого стихотворения не узнал его сути (сердца)».

В книге Кёраи можно найти множество подобных случаев, раскрывающих образ мышления Басё. Например, обсуждение знаменитого хайку Нодзавы Бонтё (Nozawa Bonchō):

«Нижний город*» в Киото...

Ночью посыпался дождь

На груды снега.

Сперва были написаны две последние строчки хайку, после чего состоялось совместное обсуждение, о чём же следует написать в начале. Басё заявил, что первой строкой непременно *должно* быть “*нижний Киото*”. Бонтё был не так уверен, но Басё настаивал, говоря, если кто-нибудь сможет найти лучший образ, никогда больше он не будет рассуждать о поэтике хайку.

В те времена хайдзины часто советовались с товарищами во время работы. Например, согласно “Соснам в зарослях кудзу” (“Kuzu-no matsubara”) Кагами Сико (Kagami Shikō), Басё придумал две последние строки своего знаменитого “*Старого пруда*” — *лягушка прыгает / звук воды* — и начал размышлять, какой должна быть первая строка. Ученик Кикаку предложил *yatabiki ya* – *жёлтые розы (керрия)*. Столь красочный образ типичен для Кикаку, зачастую тяготевшего к безвкусице, но хайку — *жёлтые розы / лягушка прыгает / звук воды* — было бы по-своему неплохо, наполненное томной атмосферой поздней весны. Тем не менее, Басё отверг идею Кикаку в пользу хорошо известного *старого пруда*, что Сико описывает как случай отказа от *причудливого* (hanayakasa) в пользу *ощутимо реального* (jitsu).

Но что же такое *ощутимо реальное* подразумевал Сико? Оно явно не может относиться к чему-то действительно виденному и хорошо знакомому, поскольку образ старого пруда в обычной жизни встречается не так уж часто. Однако фраза вызывает в воображении картину тихого пруда, окутанного вечной тишиной, где-то в отдалённой, забытой роще. Одинокая лягушка прыгает в воду и на мгновение воздух наполняется тихим звуком — прежде

*«Нижний город» в Киото... — Киото делился на две части: в «Нижнем городе» жили простые люди, в «Верхнем городе» — аристократы.

чем снова опустится тишина. После краткого возмущения тишина становится ещё весомее, окружающий мир кажется ещё более далёким, и, несомненно, именно такой мир хотел изобразить Басё. Похожий приём встречается у китайского поэта Ван Цзи эпохи Северной и Южной династий (420-589 гг.):

鳥鳴山更幽

птица кричит — в горах ещё тише*.

С другой стороны, хайку Басё можно трактовать как гораздо более обыденную сцену. Лягушки по своей природе весьма общительны; ранней весной, в сумерках, когда они прыгают по тропинкам меж рисовых полей, их хор почти оглушает. И, если одна лягушка прыгнет в воду, остальные — одна за другой — тут же последуют за ней. Звук воды в этой интерпретации становится живым и энергичным, а не тихим и отдалённым. На эту тему даже есть хокку Миками Вакуи (Mikami Wakyū), современника Басё родом из Киото:

Прыгает одна
Звуку вслед и другие
Лягушки

[подстрочный перевод с английского]

Действительно, тот факт, что во многих комментариях прямо утверждается, что *kaeru* из хайку Басё следует читать как *лягушка*, лишь подтверждает, что возможно несколько толкований.

Одна была лягушка или нет — этот вопрос актуален для читателей, не являющихся японцами, поскольку в английском, французском и других языках Западной Европы существительные указываются либо в единственном, либо во множественном числе. Сравнение примерно тридцати английских переводов хайку “*Старый пруд*” показало, что, хотя в большинстве из них лягушка упомянута в единственном числе, было и несколько

*И не только в поэзии. Ср., например: «Когда человек беспристрастен, он не говорит; когда вода находится на одном уровне, она никуда не течёт. Когда ветер тихий, цветы всё равно опадают; когда птицы поют, горы кажутся ещё таинственнее. Поэтому природа не знает ни избытка, ни недостатка; нет никакой необходимости что-либо добавлять к ней». Или: «Когда срубил дерево-кассию и уронил его на луну, свет её только прояснился».

исключений. Один из переводов с упоминанием нескольких лягушек был сделан Лафкадио Хирном, жившим в Японии и, конечно же, хорошо знавшим эту страну:

Старый пруд
лягушки прыгают
звук воды.

[подстрочный перевод с английского]

Интересно поразмыслить о том, какую сцену вызвало в воображении Хирна это стихотворение, учитывая его непосредственное знакомство с Японией XIX века.

Аналогичная дискуссия возникла на международном симпозиуме в Центре Жоржа Помпиду в Париже, где присутствовали японские и французские учёные, в том числе и я. Дискуссия началась, когда было упомянуто другое хайку Басё. Обратите внимание на подчеркнутую часть:

kare-eda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure

На засохшей ветке
сидит ворона...
Осенние сумерки

пер. М. Ямагучи

Один из французов спросил, была ли ворона одна или их было несколько. Некто с японской стороны ответил, что, поскольку цель хайку состояла в передаче чувства глубокой безысходности через образ одинокой вороны, сидящей на ветке при заходе осеннего солнца, она могла быть только одна. Но тут в разговор вступил японский поэт и критик Оока Макото (Ōoka Makoto) и сказал, что существует копия этого хайку, как доподлинно известно, написанная рукой самого Басё, а на картине, сопровождающей её, на ветке изображено несколько ворон. Если, как следует из этого рисунка, предположить, что хайку подразумевало множество ворон на фоне заходящего солнца, его интерпретация кардинально меняется.

Одним из нововшеств хайку *“Старый пруд”* стал прыжок лягушки в воду; до этого лягушки упоминались в поэзии благодаря своим голосам. То же самое можно сказать и о воронах в хайку *“На засохшей ветке”*. Выражение *осенний вечер/сумерки* напоминает о воронах из *“Записок у изголовья”* Сэй-Сёнагон, где говорится: *“Вороны, по три, по четыре, по две, спешат к своим гнездам, — какое грустное очарование!”* Согласившись, что Басё собрал разрозненных птиц и усадил их на ветку, мы получим представление о его поэтической технике.

Я вовсе не хочу сказать, что интерпретация со множеством ворон является единственно допустимой. Если читатель видит перед своим мысленным взором лишь одну ворону и разделяет глубокую печаль, вызванную этим образом, Басё, несомненно, удовлетворился бы и этим. Не обязательно должен существовать единственно правильный ответ.

Может показаться, что такое отношение к творчеству делает работу творца бессмысленной, однако она имеет смысл, если помнить, что Басё был настоящим хайдзином. Хайку изначально произошло от хокку, буквально *вступительной строфы*, формы совместного поэтического жанра рэнку — *нанизанных строф*. После сочинения хокку следующий участник дополнял его вакику — *сопроводительным стихом*: фрагментом из двух строк, развивающим тему, заданную хокку. В результате хокку не могло быть завершённым по смыслу, ему просто *необходимо* быть достаточно открытым для вакику, оно *должно* допускать разнообразие интерпретаций*.

Конечно же, это не означает, что допускалась абсолютно любая интерпретация. По мере того, как участники создавали цепочку рэнку, каждое последующее звено вдыхало новую жизнь в предыдущее, раскрывая новый мир для следующего. Искусство заключается именно в том, чтобы истолковать предыдущий стих и через него сотворить новый мир. В этом смысле каждый стих в последовательности рэнку — поэтический акт,

*«Если вникните в форму рэнга, то увидите, что один стих продолжает другой, отражая великое разнообразие вещей: одно процветает, другое увядает, одно светится радостью, другое омрачается печалью, но всё существует рядом друг с другом, всё пребывает в движении. Это и есть дао нашего времени. Прошлое становится настоящим, весна – осенью, цветы – желтыми листьями, всё уносит поток времени, и отсюда – ощущение быстротечности». Нидзё Ёсимото.

сочетающий интерпретацию и творчество. Аналогичным образом, в замечании относительно хайку Кёраи *“Плоский выступ скалы”* Басё раскрыл новую форму произведения, доселе неизвестную даже его автору — ещё один случай интерпретации как творческого акта.

(2011)

Японские мосты

За пределами Парижа — по правде говоря, довольно далеко от Парижа — находится коммуна Живерни, известная как место, где провёл последние годы мастер импрессионистской живописи Клод Моне. Резиденция Моне и сад вокруг неё сохранили тот же облик, что и при жизни художника, что по сей день привлекает множество туристов.

Помимо множества ярких цветущих растений, в саду есть пруд, питаемый ручьём, связанным с близлежащей рекой. Именно в этом пруду — очень популярном у туристов — Моне выращивал водяные лилии, которые в последние годы жизни рисовал, словно одержимый. Однако для гостей из Японии, подобных мне, наибольший интерес представляет арочный мост в японском стиле, переброшенный над прудом. Моне восхищался японским искусством, и за свою жизнь собрал обширную коллекцию гравюр в стиле укиё-э, так что мост является своего рода данью уважения Японии.

Конечно, сам Моне никогда не бывал в Японии. Его *японский вкус* развился главным образом благодаря укиё-э и иным произведениям искусства, так что и арочный мост обязан своим появлением японскому искусству. Существует много картин Моне, изображающих сад с мостом, похожим на огромную радугу. И все они более или менее повторяют по композиции гравюру Хиросигэ *“Внутри храма Камэйдо Тэндзин”* (Kameido Tenjin keidai) из серии *“Сто знаменитых видов Эдо”* (Meisho Edo hyakkei). Мост стал явной попыткой Моне воссоздать в саду ту Японию, которую он узнал благодаря укиё-э. Но есть одно важное отличие. На гравюре Хиросигэ арка моста настолько круто изогнута, что образует почти идеальный полукруг, в то время как на картинах Моне она имеет гораздо более пологий наклон.

Форма моста в саду Моне гораздо удобнее для тех, кто действительно задумает его пересечь; многие гости Живерни любят неспешно

прогуливаться по мосту. На мосту Хиросигэ это едва ли возможно. И такая форма характерна не только для гравюр Хиросигэ. Мост возле храма Сумиёси (Sumiyoshi), с древних времен фигурирующий на расписных ширмах, изображается с настолько крутой аркой, что, кажется, по нему вообще невозможно пройти. Весьма похожий арочный мост находится на территории храма Цуругаока Хатимангу (Tsurugaoka Hachimangū). Японские мосты такого типа созданы не для людей. Они скорее препятствуют переходу, чем облегчают его.

Мосты не только соединяют два мира, но и образуют границу между ними. В Японии подобные арочные мосты устанавливались у входа в святилище с целью отделить мир людей от мира богов. Даже обычные мосты несли в себе идею о том, что другой берег реки — это уже другой мир. Пройти по мосту означало отправиться в путешествие *в иной мир*. Древняя дорога Токайдо пролегла от Нихонбаси в Эдо до Сандзё Охаси в Киото — от моста до моста, на что указывает элемент "*хаси*" или "*баси*" в их названиях. И это не случайное совпадение.

Под *другим миром* я подразумеваю измерение, лежащее за пределами привычного нам мира. В японских легендах мост часто является местом, где встречаются странные фигуры, намекающие на роль моста как входа в иномирное пространство. Знаменитый “каталог мостов” (hashi-zukushi) в кульминационном моменте кукольной пьесы для театра дзёрури "*Самоубийство любовников в Амидзуме*" (Shinjū ten no Amijima) авторства Тикаматсу Мондзаэмона (Chikamatsu Monzaemon) поддерживает эту идею. Путешествие Кохару (Koharu) и Дзихэй (Jihe) по мостам постепенно превращается в путешествие в страну мёртвых, а последний мост становится границей между жизнью и смертью.

Подобный взгляд на мост как на границу и вход в другой мир сохраняется в сознании японцев и сегодня, как, например, в рассказе Ёсимото Бананы (Yoshimoto Banana) "*Лунная тень*". Написанная до выхода её дебютного хита «*Кухня*», это трогательная история повествует о девушке, потерявшей возлюбленного в результате несчастного случая. И каждое утро она совершает пробежку, пытаясь справиться с обуревающими её грустными мыслями. Однажды, следуя указаниям таинственной женщины, на рассвете (граница между ночью и днем) она подходит к основанию моста — месту, где она и её возлюбленный всегда прощались. Там, всего на несколько мгновений, на дальнем берегу реки девушка видит знакомую фигуру, окутанную туманом. Однако она не может ни приблизиться, ни заговорить с

видением, и, в конце концов, помахав на прощание, призрак исчезает в тумане. Символическое значение моста как границы здесь очевидно.

Если в коллективном сознании японцев мосты наделены столь мощной символикой, это должно быть хорошо заметно не только в искусстве и литературе, но и в других областях искусства. И действительно, мосты часто фигурируют в популярных песнях как места встреч и расставаний. Так, в тексте "*Моста Ватарасэ*" ("*Watarasebashi*") Моритакэ Тисато (Moritaka Chisato) звучит печаль расставания с другом, любившим любоваться закатом с одноименного моста. И это лишь один из многих примеров. Я обязательно продолжу изучение этого сюжетного мотива в отдельной статье для журнала "*Japanese Aesthetics*" ("*Nihon no bigaku*"), над которой работаю вместе со своим другом.

(1998)

Ценность намёка и неопределённости

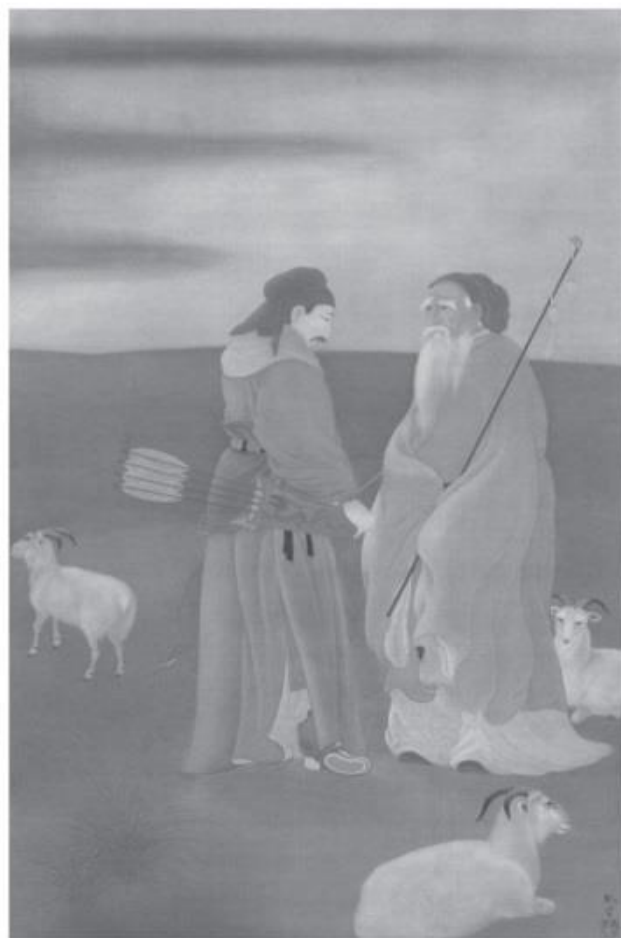
В 2014 году Национальный музей современного искусства провел первую за долгое время крупную выставку-ретроспективу работ Хисиды Сюнсо (Hishida Shunsō). Я высказал довольно дерзкое мнение, что, если бы у нас были только работы *Японского института искусств* (Nippon Bijutsuin), нам были бы не нужны прочие картины японского стиля периода Мэйдзи; если бы у нас был только Хисиды Сюнсо, не понадобились бы иные сотрудники института; и, если бы у нас были лишь "*Опавшие листья*" ("*Ochiba*") Сюнсо, достаточно было бы этой одной его работы. Сегодня, оценивая достижения Сюнсо как художника (которому было отпущено всего 36 лет жизни), я вижу его гением, чьё творчество оказало неоценимое влияние не только на искусство периода Мэйдзи, но и на современную японскую живопись в целом — более того, на всю последующую историю японского искусства.

Сюнсо обеспечил себе достойное место в истории благодаря поиску необычных выразительных форм в новую для страны эпоху, сохраняя при этом приверженность традициям прошлого. Проще говоря, его работы были лишь видоизменённой формой традиционной японской живописи. Как и большинство новшеств, поначалу они вызвали шок, отторжение, и даже насмешки со стороны критиков и журналистов. Однако трактовка

"неопределённого стиля" (*mōrōtai*), продвигаемого Сюнсо и его близким другом Ёкоямой Тайканом (*Yoko-yama Taikan*), говорит сама за себя.

Сегодня японское слово *mōrō* означает "расплывчатый" или "неясный", не обязательно с негативным оттенком. Однако в Японии периода Мэйдзи всё было иначе. Токио переживал период быстрой модернизации, и одной из новых угроз стали бандиты-рикши, собиравшиеся в общественных местах и на железнодорожных станциях. Они поджидали путников из сельской местности, у которых обманом и угрозами вымогали плату, намного превышающую разрешённую законом. Эти люди были известны как *mōrō shafu*, буквально "сомнительные (теневые) рикши", а некоторые даже объединялись в союзы *мор*. Они были нарушителями спокойствия, угрожавшими стабильности общества, и без зазрения совести нарушавшими социальные нормы. В таком контексте уже не кажутся преувеличением слова Тайкана, приведённые в его биографии, что от него и Сюнсо "шарахались, словно от демонов" из-за их работ в стиле *мор* (неопределённости).

Сюнсё Хисида,
Прощание Су Ву и Ли Лина
(*So-Ri ketsubetsu*), 1901



Что касается живописной выразительности, то одной из причин, по которой эксперименты Тайкана и Сюнсо подвергались столь резкой критике, был их отказ от чётких линий, которые были (или считались) неотъемлемой частью живописи в японском стиле. Например, в работе Сюнсо *"Прощание Су Ву и Ли Лина"*, написанной в 1901 году, как человеческие фигуры, так и фон были раскритикованы за *"безграфичность стиля, сугубо западную, нарушающую фундаментальные правила японской живописи"*. Термин *"безграфичный стиль"* возник из-за отсутствия чётких контуров у фигур и у складок одежд. Там, где Сюнсо рисовал контуры или складки, он делал это не чёрной тушью, а цветной, и, естественно, эти *цветные линии* также становились объектом критики. Даже картина *"Ван Чжаоцзюнь"*, написанная Сюнсо в 1902 году и мастерски выполненная в изысканных тонах, подверглась критике по тем же причинам. По словам недоброжелателей, очертания *"утратили чёткость"*, и в результате образу не хватило выразительности.

В целом искусствоведы сходятся во мнении, что молодые представители *Института японского искусства* создавали свои экспериментальные работы как отклик на идею, высказанную Окакурой Тенсином. Видя подъём пленэризма, пропагандируемого Куродой Сэйки, и превращение этого метода в ведущий в жанре западной живописи в Японии, Тенсин задался вопросом, может ли живопись в японском стиле столь же успешно передавать *"свет и воздух"*. Позднее, оглядываясь назад, Тайкан написал:

«Почему бы не попробовать изобразить воздух? ... Я начал с того, что намочил бумагу, а затем стал рисовать тушью. Когда я использовал сухую кисть, чтобы размыть тушь, не разрушая форму, вышла туманная атмосфера, подобная дымке в дождливый день».

Это и было то самое *моро*.

Но, даже если Тенсин и высказал такую идею, истинный её смысл был не в том, что художникам следует воссоздавать увиденное в природе в точности таким, каково оно есть. Тенсин требовал от изобразительного искусства не копирования реальности, а, скорее, глубокого поэтического чувства, рождённого в результате взаимодействия с окружающим миром. Всю жизнь он твердил именно об этом.

В 1900 году Сюнсо создал картину под названием *"Токивадзу: принцесса Фусэ"*. Темой работы является сцена из начала рассказа Такидзавы Бакина (Takizawa Bakin) *"Сказание о восьми псах"* (*"Nansō satomi hakkenden"*), в которой принцесса Фусэ заглядывает в пруд и с удивлением видит, что у её отражения — собачья голова. Картина окутана мрачной атмосферой, для описания которой

как нельзя лучше подходят слова *неясный* или *неопределённый*. Однако, как следует из "*токивадзу*" (жанра музыки для сямисэна), вынесенного в именование картины, изначально это была одна из живописных тем, вдохновленная песней. В стремлении придать форму *новому стилю японской живописи* Тенсин задавал молодым художникам *Японского художественного института* различные темы, и это была не только мелодия токивадзу, но и иные жанры музыки для сямисэна, включая киёмото, синнаи и нагаута, заставляющие авторов задумываться о том, как картина может воспроизвести музыку.

Сюнсё Хисида,
"Токивадзу: Принцесса Фусэ
(Tokiwazu: Fuse-hime),
1900.



Даже в бытность главой художественной школы, Тенсин считал важным педагогическим методом поиск визуальных средств для таких тем, как *смелость*, *молчание*, *самоотверженность*. Студентам строго запрещалось раскрывать темы напрямую. Если темой был *лунный свет*, на картине не могла появиться луна; если бы это был *звук флейты* — ни о каком

изображении флейты не могло быть и речи. Другими словами, Тенсин запрещал реализм.

Здесь уместно вспомнить одну часто упоминаемую историю о Тенсине. Однажды он раскритиковал изображение богини Бензайтен, над которым работал Шимомура Канзан (Shimomura Kanzan), сказав, что не смог расслышать на картине звук лютни-бивы в руках у богини. Канзан попытался изменить позу Бензайтен и внес множество других изменений, но Тенсин оставался недоволен. В конце концов, не зная, что ещё можно сделать, Канзан добавил маленький цветок на скале рядом с богиней. “Теперь я слышу музыку”, - сказал Тенсин.

Как показывает эпизод, по мнению Тенсина картины не должны представлять собой примитивные копии окружающего мира — или, по крайней мере, не только копировать его. Живописи следует быть суггестивной, способной вызвать глубокие эмоции у зрителя. Таким образом, даже если Тенсин и просил молодых художников *Японского художественного института* “изобразить свет и воздух”, и, даже если эта просьба была вдохновлена попытками импрессионистов изобразить природу так, как её воспринимали их чувства, — вопреки академизму, — Тенсин явно не желал, чтобы картины в японском стиле копировали природу. Действительно, Тенсин проницательно подметил, что даже импрессионисты, вроде Моне, Сислея и Писсарро не были простыми подражателями. Когда его самого пригласили выступить с речью на выставке в Сент-Луисе в Америке в 1904 году, он ясно дал это понять:

«Искусство - это намёк, данный через образы природы. ...Мы можем заметить, что даже в живописи французских импрессионистов, которые, по слухам, дали реализму сказать его последнее слово, присутствует большая доля условности. Их лучшие работы вызывают уважение не из-за способности изображать солнечный свет, а из-за ценности новой поэтики, которую они выражают через написание картин на природе».

Учитывая датировку, это поразительно тонкая оценка творчества французских импрессионистов.

Примерно в то же время японская школа *неопределённого стиля* все ещё подвергалась жёсткой критике. Тенсин, должно быть, имел в виду работы Тайкана, Сюнсо и их коллег, поскольку поместил “искусство намёка” в контекст японской традиции.

«Таков один из этапов японской живописи ... [в котором] цвет и тонировка были отброшены в стремлении сохранить чистоту идеи. Это не символизм, а бесконечная

суггестивность. ... Почитание суггестивного всегда было неотъемлемой частью нашего художественного сознания».

Действительно, в том же году Тенсин написал статью для каталога выставки работ Тайкана и Сюнсо, проводимой ассоциацией *Century* в Нью-Йорке, где подчеркнул, насколько глубоко эти художники связаны с японской традицией. А в речи, произнесенной на выставке в Сент-Луисе, он с гордостью описал особенности японской живописи:

«Развитие живописи в разных странах привело к появлению различных методов приближения к природе. ... Искусство — это интерпретация природы в той же степени, в какой природа является комментарием к искусству. ... Волны для нас, прежде всего, ассоциируются с Корином, также как тени для вас — с Рембрандтом».

Мы не должны обманываться словом *моро*. Рассматривая творчество Сюнсо с позиции, высказанной Тенсином, мы заметим, что с самого начала он чрезвычайно умело использовал традиционные материалы, такие как золото и серебро, которые никто не назвал бы *скрытными* или *нечёткими*. Если это и *школа намёка и неопределённости*, то, несомненно, речь идёт о весьма ясном намёке.

(2014)

Путешествия. Восток и Запад

В феврале 2011 года в Японском культурном центре в Париже состоялся международный симпозиум на тему «Если бы не существовало систем Синкансэн и TGV...» (*Si le Shinkansen et le TGV n'existaient pas ...*). Намерение сравнить уникальные характеристики японских скоростных поездов "Синкасэн" и французских TGV (*Train à Grande Vitesse*), в конечном счёте, превратилось в упражнение в сравнительной социологии и культурологии с использованием исторических примеров благ, обусловленных появлением высокоскоростных железных дорог.

Франция по праву гордится своими железнодорожными технологиями. На линии TGV-Est поезда ходят быстрее, чем составы Синкансэн, развивая скорость до 320 км/ч (200 миль в час). Таков предел для обычных поездок, но во время тестовых заездов поезд TGV установил новый мировой рекорд, разогнавшись более чем до 500 км/ч (310 миль/ч).

С другой стороны, по пунктуальности выполнения расписания японский Синкансэн превосходит не только французские, но и прочие западные поезда. В час пик на Токийском вокзале составы отправляются каждые три-пять минут. Французам кажется настоящим чудом, что подобное количество поездов ходит точно по расписанию. По чрезвычайно сложному расписанию.

На Юго-восточной линии, где впервые появились французские поезда TGV, составы курсируют без остановок между Парижем и Лионом, при этом время в пути занимает примерно два часа. На линии Токайдо поезд "Синкасэн" *Нозоми* прибывает из Токио в Нагою чуть менее чем за два часа, но по пути делает много остановок. *Нозоми* — самый быстрый поезд на линии, но есть также *Хикари*, делающий остановки лишь на крупных станциях, и *Кодама*, останавливающийся на каждой станции. Поскольку все три поезда ходят по одним и тем же путям, скоростному поезду часто приходится обгонять более медленные, что, в свою очередь, требует сложного планирования. Пунктуальность жизненно важна для соблюдения сложного графика, и японская сеть "Синкасэн" выполняет эту сложную задачу день за днём с практически безупречной точностью.

Большое количество поездов говорит о большом количестве людей, перемещающихся с места на место. В Японии издавна путешествия были обычным делом. Во время длительного мирного периода Эдо дороги были просто наводнены путешественниками, в том числе женщинами и детьми. Немецкий врач Энгельберт Кемпфер, сопровождавший главу голландской фабрики из Нагасаки в Эдо в конце XVII века, с восхищением сообщал, что крупные дороги не только содержатся в исключительной чистоте, но и "в некоторые дни переполнены больше, чем улицы любого густонаселенного города Европы". Как следует из популярного плутовского романа Дзиппэнся Иккю (*Jippensha Ikku*) "*На своих двоих по тракту Токайдо*" (*Tōkaidōchū hizakurige*), даже простые люди относились к путешествиям как к чему-то обыденному. Непохоже, чтобы они тратили много времени на подготовку; в дальние путешествия отправлялись как на прогулку. Несомненно, люди снаряжались для путешествия, но количество взятых с собой вещей было минимальным: смена белья, посох и шляпа от солнца. Очень немногие путешественники, изображённые на гравюрах серии "*Пятьдесят три станции Токайдо*" авторства Хиросигэ несут с собой крупную поклажу.

Подобного рода путешествия стали возможны не только благодаря относительно безопасному состоянию дорог, но и за счёт хорошо оборудованных почтовых станций *сюкуба* (*shukuba*). Станции вдоль тракта

Токайдо предлагали широчайший выбор мест для ночлега и отдыха, начиная от роскошных гостиниц, известных как *хондзин** (*honjin*), и заканчивая ночлежками под названием *китин-ядо*** (*kichin yado*), а также *тойяба**** (*toiyaba*), где путешественники, по мере необходимости, могли нанять повозку для себя или перевозки багажа. Слуги, лошади, паланкины — всё это можно было заказать за соответствующую плату. Путешественники могли отправить свой багаж на следующую станцию или же вернуть ненужные вещи домой, воспользовавшись услугами тойяба, аналога современных служб доставки посылок. Таким образом развивалась общенациональная туристическая и транспортная сеть.

В Европе подобное было немыслимо. На континенте постоянно вспыхивали войны и конфликты, и путешественники были вынуждены носить с собой оружие. Даже Гёте обзавёлся пистолетом, когда отправился в путешествие по Италии. В XVIII веке для детей английской знати стало обычным делом по достижении совершеннолетия отправляться в *Grand Tour* по Европе с обязательным посещением Италии, но всех их сопровождали толпы слуг, несущие предметы домашнего обихода. Путеводители того времени советовали брать с собой по возможности все необходимые личные вещи, вплоть до кровати. Как непохоже это на ту беззаботность, с которой простые японцы отправлялись в такие популярные места, как, например, Великое святилище Исэ.

*Хондзин – постоянный двор для предводителей феодальных кланов, аристократов. Свита феодалов размещалась в отдельных флигелях, которые назывались "вики-хондзин". Гостиница-хондзин периода Эдо считается предшественницей современных гостиниц-рёканов.

*Китин-ядо - «гостиницы с оплатой за дрова». Прообраз гостиниц, появившийся в период Камакура (1185-1333). Основное пространство в китин-ядо занимала кухня, вокруг которой находились «уголки», где гости могли отдохнуть. Основной контингент постояльцев составляли купцы и ремесленники, платившие только за дрова, чтобы приготовить себе рис.

**Тойяба — конторы при коннопочтовых станциях, снабжающие путешественников лошадьми и работниками.

Японская туристическая инфраструктура достигла столь высокого уровня во многом благодаря системе *санкин котай* (*sankin kōtai*), или *посменному пребыванию**, введенной сёгуном Токугава. Даймё со всей Японии должны были поочередно проводить время в своих владениях и в Эдо, что означало, что огромному количеству людей ежегодно приходилось путешествовать — *процессии даймё* неоднократно изображались в искусстве и упоминаются в литературе того периода.

Каждый даймё должен был путешествовать со свитой, соответствующей статусу его дома. Для среднего правителя это число составляло от трёхсот до пятисот человек, но представители крупных кланов, таких как Симадзу из Сацума и Маэда из “Кага в миллион коку”**, отправлялись в путь в сопровождении двух или трёх тысяч слуг и вассалов. По дороге одновременно передвигалось большое количество таких групп, и почтовые станции на пути следования должны были удовлетворить самый взыскательный спрос.

Готовились к путешествиям даймё тоже основательно. Первоочередной задачей было составить маршрут. Сохранилась карта путей из Канадзавы в Эдо, объединяющая так много дорог, что выглядит она как поле для *amidakuji*, популярной игры “Нога призрака”***, с почтовыми станциями в качестве узловых точек. В зависимости от выбранного маршрута, поездка в Эдо могла

*Термин «санкин ко:тай» в современной историографии принято записывать «参勤交代», что переводится как «поочередное прибытие на службу», однако, в японской историографии принято разделять его на два понятия: «санкин» - прибытие на службу и «ко:тай», который в данном контексте несет смысл «кикоку» (帰国 - возвращение на родину), то есть, возвращение князя в свой удел.

*Коку определяется как количество риса, необходимое для того, чтобы прокормить одного человека в течение одного года

**Амидакудзи (яп. 阿弥陀籤 - «лотерея Амиды»; кит. - «Нога призрака») — японская игра-лотерея, позволяющая быстро распределить предметы между её участниками, когда количество распределяемых вещей равно числу людей. Амидакудзи состоит из так называемых «лесенок», в которых число вертикальных линий равно числу участников и вещей, а горизонтальные располагаются в случайном порядке. Необходимо выбрать линию в верхней части и следовать по ней вниз. При столкновении с горизонтальной чертой следует повернуть на соседнюю линию и следовать уже по ней. Таким образом, игрок движется вниз, пока линии не кончатся. Под линиями обозначены различные призы, которые достигшие нижнего уровня и получают.

занять от десяти до двенадцати дней. При выборе пути учитывались дорожные и погодные условия. Также необходимо было учесть передвижения других даймё. Как правило, поездка в Эдо или обратно совершалась в начале весны, что означало, что в это время года все триста правителей и их свиты путешествовали по одному тракту. Если на одной почтовой станции собиралось слишком много людей, это приводило к ссорам из-за лучших комнат и прочим беспорядкам. Станции, со своей стороны, были хорошо осведомлены о возможности подобных накладок и старались по возможности их избегать.

Таким образом, маршруты составлялись заблаговременно, что позволяло путешественникам и хозяевам постоянных дворов учесть все условия и сделать необходимые приготовления. После того, как маршрут утверждался и представлялся сёгунату, от него нельзя было отклониться ни на день. Даже если погодные условия или иные обстоятельства делали продвижение нецелесообразным, необходимо было соблюдать сроки. Уникальная способность японской системы Синкансэн успешно выполнять сложную, заранее разработанную программу массового передвижения, несомненно, обязана историческому опыту периода Эдо.

Французские поезда TGV отличаются не только высокой скоростью, но и дальностью следования; в первую очередь, они соединяют отдалённые города. Но в Японии между крупными городами тянутся цепочки городов среднего размера. Каждый из этих городков обладает своим уникальным характером и сам по себе становится туристическим центром. Такой уровень урбанистической преемственности долгое время определял уникальный ландшафт Японии, и трудно найти современный европейский аналог пятидесяти трём станциям Токайдо. Расстояние от станции до станции обычно составляет от 6 до 13 км (примерно от четырех до восьми миль), а самое короткое — менее 2 км (чуть больше мили). Несмотря на крутые горные тропы и иные неудобства, обычно хватало полудня ходьбы, чтобы добраться до следующей станции. Двигаясь в неторопливом темпе, путешественники могли наблюдать, как меняется природа вокруг них в зависимости от времени года, посещать празднества в городах, расположенных вокруг станций, и наслаждаться местными деликатесами.

Путешествия к Великому святилищу Исэ и другим священным местам были популярны среди широких слоев населения и как паломничества, и как возможность осмотреть знаменитые места. Чтобы привлечь посетителей, крупные святыни вроде Великого святилища Исэ и святилища Котохирагу

направляли своих представителей — по сути, торговцев — известных как *oshi* по всей Японии. Роль *оси* включала в себя сопровождение в пути и подготовку к богослужению, но также распространялась на обслуживание путешественников и даже на изготовление сувениров. В этом они мало чем отличались от современных туристических агентов. При этом так называемые туристические поездки в Европе стали возможны лишь в конце XIX века, после расширения сети железных дорог. Что означает, что Япония намного опередила Европу в этом направлении.

С конца 2011 по начало 2012 года Художественный музей Сантори в префектуре Роппонги проводил выставку укиё-э Хиросигэ под названием *"Дорога, по которой путешествовали феодалы и собаки"*, где был представлен полный набор гравюр из *"Пятидесяти трёх станций Токайдо"* из издания Хоэйдэ и *"Пятидесяти трёх станций"* в издании Рейсё — поздняя переработка темы. Впервые за долгое время я обнаружил, что получаю удовольствие от путешествия, наслаждаясь пейзажами и обычаями станций на пути из Эдо в Киото.

Издания Хоэйдэ и Рейсё были не единственными сериями *"Пятидесяти трёх станций"*, созданными Хиросигэ. Так называемая серия *"Гёсё Токайдо"* также была весьма популярна, как и *"Дзимбуцу Токайдо"**, в которой основное внимание уделялось самим путешественникам. Всего Хиросигэ создал более двадцати серий на тему тракта Токайдо. И, конечно, он был не единственным художником укиё-э, обращавшимся к этой теме. Хокусай, которого Хиросигэ считал своим соперником, создал собственную версию, как и Утамаро, Кунисада, Куниёси и Эйсен. Один только список имён показывает, насколько популярными в те времена были путешествия, и эта традиция путешествий, восходящая к периоду Эдо, существует, воплощённая в системе *"Синкансэн"*, и по сей день.

(2012)

Токийский вокзал и культура путешествий

Наиболее примечательной конструктивной особенностью Токийского вокзала является ширина его фасада — 335 метров (или 1100 футов). Формально эту особенность можно считать наследием Высокой викторианской готики конца XIX века, хорошо знакомой архитектору Тацуно

Кинго (Tatsuno Kingo), но даже в Великобритании и прочих европейских странах с развитой системой железнодорожных станций здания вокзалов с такими широкими фасадами встречаются редко. (Единственное исключение — Центральный вокзал Амстердама, выходящий окнами на гавань). Такая традиция тесно связана с особенностями, отличающими японские города от западных.

Все крупные города Западной Европы, от Лондона до Парижа и от Рима до Вены, когда-то были окружены стенами. По большей части эти стены уже давно снесены, но в прошлом они служили границей, чётко отделяющей внутреннюю часть города от внешнего мира. И железные дороги подходили к границе, но не пересекали городскую черту. Транспорт в пределах города был предоставлен другим системам, эквивалентным современным метро и автобусным маршрутам. Таким образом, городской железнодорожный вокзал был тупиком — конечной станцией — на окраине города. С точки зрения пассажиров, когда они входили на станцию, прямо перед ними открывался путь в неизведанное.



Токийский вокзал в момент открытия

Например, в Париже поезд TGV отправляется со станции Пар-Дье в Лионе и следует через станции Париж-Эст, Париж-Норд, Сен-Лазар и Монпарнас, каждая из которых находится на границе со старой частью города. Единственным исключением была станция Орсе рядом с Лувром, в центре

*«Пятьдесят три станции Токайдо» или так называемое «Большое Токайдо» – первая знаменитая серия гравюр Хиросигэ, принесящая ему известность. «Гёсе Токайдо» (1841-1842 гг.) получила своё название по стилю полускорописи-гёсё, которой был подписан каждый лист. Серия "Токайдо дзимбуцу" (издатель Мураити, 1852 год) отличалась вертикальным форматом изображений.

Парижа, специально построенная для удобства посетителей Всемирной выставки в 1900 году. Но, как только выставка закончилась, линия прекратила свою работу, а здание вокзала было перепрофилировано под знаменитый музей Орсе.

Однако Токийский вокзал никогда не задумывался как конечная станция. В 1886-1887 годах Энде-Бекманн предложил построить правительственный комплекс *“Центрального вокзала”* (предварительное рабочее название Токийского вокзала на тот момент), чьё место в системе железных дорог определялось как *“промежуточная станция”*. Предложение Энде-Бекмана было, в конечном счете, отклонено, и после долгих дебатов в 1903 году архитектором здания вокзала был назначен Тацуно Кинго. Предполагалось, что новая станция соединит станцию Уэно, въезд в Токио с северо-востока, и станцию Синбаси (сегодняшнюю Сиодомэ) — отправной пункт линии Токайдо, идущей на юго-запад. В 1906 году сеть японских железных дорог была национализирована, вместе с шестнадцатью другими частными железнодорожными компаниями. Когда два года спустя было создано *Железнодорожное управление*, предложение о строительстве центральной станции, соединяющей север и юг, было поднято до уровня вопроса национальной политики. Однако общей идеей всех планов и предложений по-прежнему было позиционирование Токийского вокзала как промежуточной, а не конечной станции.

То, что видят пассажиры, когда они приезжают на промежуточную станцию, совершенно не похоже на то, что они видят на конечной станции. Вместо того чтобы уходить вдаль, линии путей тянутся вширь. Естественно, само здание вокзала должно отражать эту разницу. Железнодорожные пути являются визитной карточкой любой железнодорожной системы, а архитектура станции в любом из архитектурных стилей имеет узкую прямоугольную планировку — по сути, это крыша над длинной платформой и участком линии, где останавливается поезд. На конечной станции одна из коротких сторон здания становится входом, обращенным к городу, — фасадом станции, но фасад промежуточной станции является одним из её основных элементов. Этим объясняется удивительная, не имеющая аналогов ширина фасада Токийского вокзала.

Открытка
с изображением
парижского Восточного вокзала,
начало XX века



Фасады конечных станций в европейском стиле, как правило, стремятся к монументальности, например, с высокой центральной башней или увеличенными фронтонами. Многие вокзалы на Западе имеют центральную башню. Возможно, это пережиток традиции соборной архитектуры, восходящей к Средневековью, когда в церквях, построенных по схеме латинского креста, конец длинного нефа — западная часть — был великолепно украшенным “лицом”, которым здание обращалось к городу.

Однако для здания вроде Токийского вокзала такой дизайн с возвышением по центру непрактичен. Тацуно разместил меньший по размеру главный вход с треугольной крышей в центре, а затем уравновесил его куполообразными ротондами на обоих концах здания слева и справа — весьма оригинальное решение.

Следующая проблема заключалась в том, как использовать фасад длиной 335 метров для достижения наилучшего эффекта в городском планировании. Чтобы видеть здание целиком, в первую очередь требуется широкое пространство перед ним. С этой целью обратились к концепции площади перед вокзалом, разработанной Энде–Бекманом, слегка изменив его план. Наряду с текущим проектом реставрации самого здания вокзала, планируется также воссоздать площадь перед ним. Проектировщики ставят перед собой задачу сохранить свободное пространство в начале обширной Гёко-дори (Gyōkō-dōri), ведущей от центрального входа на станцию к Императорскому дворцу, окружённому высотными зданиями. В то же время около входа Яэсу на противоположной стороне станции предполагается снести здание Тэцудо Кайкан, закрывающее вид на вход, а к югу и северу от Токийского вокзала возвести высотные здания, аналогичные тем, что расположены в районе центрального входа. Таким образом, реставрация Токийского вокзала

послужит не только цели сохранения самого здания, но и вызовет целую цепочку изменений в городском планировании и застройке.

Как следствие, характер архитектуры Токийского вокзала повлияет не только на функционал здания, но и на городское планирование Токио в целом, что тоже можно считать продолжением традиции *культуры путешествий*. Конечно же, железнодорожное оборудование изначально импортировано в Японию из Европы, но его применение и эксплуатация технологии на японской земле обуславливаются давними традициями, остающимися актуальными и сегодня. В эпоху "Синкансэн" это становится ещё более очевидным.

В сети высокоскоростных железных дорог Франции линия восточного направления, отходящая от восточного вокзала Парижа, не соединена с Юго-восточной линией, отходящей от станции Пар-Дье в Лионе. В Японии же линии "Синкансэн" Тохоку, Дзэцу, Нагано и Токайдо-Синкансэн пересекаются на Токийском вокзале, образуя сеть, простирающуюся до Кюсю. Когда нынешний проект реставрации будет завершен, Токийский вокзал вновь станет олицетворением как превосходного технологического профессионализма Японии, так и культурного наследия страны, опирающегося на глубоко укоренившиеся традиции.

(2012)

Восприятие роботов в японской культуре

Во второй половине XX века технический прогресс окончательно превратил "машины, выполняющие работу людей", или роботов, о которых около восьмидесяти лет назад писал чешский писатель Карел Чапек, в часть нашей повседневной реальности. Среди них появились не только человекоподобные роботы, которых обычно представляют как людей с металлической кожей, но и широкий спектр промышленных роботов, имеющих совершенно разные физические формы. Роботы активно используются в самых разнообразных сферах деятельности. Одни помогают с крупномасштабными производственными процессами на фабрике, другие заботятся о пожилых людях и детях младшего возраста, а третьи служат просто для развлечения,

участвуя в конкурсах для себе подобных. Значимость роботов в нашей жизни будет только возрастать.

Такая ситуация остро ставит вопрос: как нам следует относиться к взаимоотношениям между роботами и людьми — или, говоря более широко, между людьми и машинами в целом? Производство роботов требует использования совокупных достижений технологической цивилизации, что делает их универсальными созданиями, не имеющими нации. Но то, как используются роботы — а точнее, как с ними *обращаются* и как к ним *относятся*, — зависит от конкретной страны и людей, вовлеченных во взаимодействие. В каждом отдельном случае мы видим различия, обусловленные исторической и культурной атмосферой каждой конкретной страны.

Впервые я столкнулся с этой проблемой в 1970-х годах на международном симпозиуме, посвященном технологиям и культуре. Внедрение промышленных роботов только начинало набирать обороты, причём Япония находилась в авангарде процесса и уже демонстрировала заметные результаты. Участники с итальянской стороны предположили, что одним из основных факторов, препятствующих внедрению роботов, является психологическое сопротивление со стороны рабочих; как, спрашивали они, Япония справляется с этой проблемой? Японская делегация пришла в замешательство. Беспокойство по поводу возможности того, что робот заменит рабочего, вполне объяснимо. Это лишь одна из трудовых проблем, требующая изучения и принятия мер для сохранения рабочих мест. Но *“психологическое сопротивление”*, о котором говорили итальянцы, предполагало, что итальянские рабочие отказывались от роботов из-за отвращения к машинам, выполняющим работу за людей, или из-за отвращения к мысли о том, что машины вторгаются в сферу человеческой деятельности.

Японская сторона не нашлась, что ответить на вопрос итальянцев, поскольку в Японии не существовало подобного рода *“психологического сопротивления”*. Японские рабочие не только приняли роботов без малейшего сопротивления, но даже давали им женские имена вроде *Ханако* и *Момоэ*, бережно к ним относились и украшали ленточками. В те времена была очень популярна певица по имени Момоэ, и когда робот трудился не так хорошо, как хотелось бы, работники говорили что-то вроде: *“Момоэ сегодня не в духе”*. Другими словами, в Японии роботов сразу же приняли как коллег.

Увидеть душу в инструментах

Безоговорочное принятие роботов в Японии, несомненно, связано с сохраняющейся с древних времён тенденцией японцев рассматривать не только животных и растения, но и безжизненные инструменты как “разумных существ”, обладающих душами, подобно людям.

Вспомните обычай *hari kuuyō*, в переводе на английский известный как *Фестиваль сломанных иголок*, до сих пор широко распространённый в Японии. Ежегодно в знак благодарности за каждодневную тяжёлую работу швейные иглы бережно заворачивают в бумагу, чтобы они могли отдохнуть. Иглы, которые больше не нужны, втыкают во что-нибудь мягкое, например, в тофу или желе *konnyaku*, и относят в синтоистские святилища. Во многих святилищах и храмах по всей стране существуют также “гробницы”, известные как *fudezuka*, для изношенных кисточек для письма. Так что даже для современных японцев иглы и кисточки для письма — это скорее компаньоны, чем безжизненные инструменты; соответственно, когда они больше не нужны, их не просто выбрасывают, а провожают на покой с таким же вниманием, с каким отнеслись бы к человеку.

Французское название натюрморта — *nature morte* — буквально означает “мёртвая природа”, но традиционный японский взгляд на природу видит в ней изобилие жизни. Роботы, порождённые новейшими технологиями, но, тем не менее, являющиеся инструментами, не стали исключением.

На картине-свитке XVI века “Ночной парад демонов” (*Nyakkī yaguyō emaki*) изображено шествие предметов повседневного обихода, включая зонтики, музыкальные инструменты и одежду. Хакама (разновидность плиссированной юбки или штанов, надеваемых поверх кимоно) соскальзывают со своей вешалки, присоединяясь к параду, в то время как кото (тринадцатиструнная цитра) скачет на только что отросших ногах, вместо того, чтобы тихо сидеть дома: картина одновременно и тревожная, и в какой-то мере юмористическая. На создание этой необычной сцены парада художника вдохновила идея о том, что даже бытовые вещи являются живыми существами, обладающими волей и эмоциями. В период Эдо было придумано много причудливых монстров подобного рода, таких, например, как *tōfu kozō* или “мальчик Тофу”, появляющийся из куска сыра-тофу, чему трудно подобрать эквивалент в истории западного искусства. В мире, созданном Творцом, существовало чёткое разделение между людьми и остальным творением, и “мертвая природа” оставалась мертвой.



“Ночной парад демонов”, картина-свиоок (Hyakki yagyō eaki). Фрагменты. Период Эдо.

Сплав анимизма с высокими технологиями

Ужасающее изображение ада на правой панели триптиха Иеронима Босха "*Сад земных наслаждений*" включает в себя такие музыкальные инструменты, как арфа и труба. По этой причине его иногда называют "*Музыкальным адом*", ведь музыка, которая там играла, была далеко не из приятных. Инструменты изображены художником как орудия пыток; необычность их использования таким образом лишь усиливает ужас. Извивающаяся фигура грешника, распятого на арфе, красноречиво свидетельствует о богатом воображении Босха. Тем не менее, арфа не мучает грешника по собственной воле. Инструменты — это не более чем инструменты.

Точно так же, когда ведьмы взлетают на метлах в небо на гравюрах Гойи (не говоря уже о многих других картинах и рассказах), причиной тому не метлы, летающие сами по себе. Полёт метлы обусловлен магией ведьмы; без хозяйки метла – всего лишь предмет. Если бы метла гуляла или летала сама по себе, как зонтик или кот на картине-свитке "*Ночной парад демонов*", западный зритель, вероятно, с большей готовностью воспринял бы её как заколдованную ведьмой, чем как самостоятельное существо. И снова мы возвращаемся к “психологическому сопротивлению”, испытанному итальянскими рабочими по отношению к роботам.

Японское мировосприятие, в котором не только животные и растения, но и неодушевленные предметы считаются живыми, в научных кругах называется анимизмом. Считается, что в далёком прошлом анимизм был распространен во всём мире, а затем канул в Лету с развитием цивилизации. Одной из уникальных особенностей японской культуры является то, что “анимистическое мировоззрение” продолжает процветать, без противоречий сосуществуя с передовыми технологиями. Действительно, японские инженеры прилагают много усилий к созданию таких роботов, которым можно сопереживать и с которыми может возникнуть эмоциональная связь (например, AIBO от компании Sony), а также обычных промышленных роботов, которые заняты различным трудом.

Чапек придумал слово *робот* на основе чешского слова *robota*, означающего *принудительный труд*; как следует из этого факта, западные роботы были созданы для выполнения тяжёлой, неприятной работы. Поэтому истории о роботах, добивающихся возможности действовать по своей воле, обычно характеризуют их как враждебных человечеству; вспомним Хэла из фильма Стэнли Кубрика "*2001: Космическая одиссея*", или андроидов в "*Матрице*". В Японии же вымышленные роботы, как правило, дружелюбны, например, *Astro Boy* и *Doraemon*. Главный разработчик компании *Bandai Doraemon*, работающей над созданием настоящего робота-Дораэмона, описывает цель проекта как “появление робота, который сможет не только ходить, но и общаться с людьми, а также быть другом, которому можно доверять, и с которым приятно проводить время”. Дружба между роботами и людьми является в мировоззрении японцев фундаментальной предпосылкой.

Karakuri Ningyō как технологическое наследие

Конечно, для того, чтобы создавать роботов, одних только тёплых чувств к технике недостаточно. Требуется высокий уровень технической оснащённости. Начиная с периода Мэйдзи Япония стремительно внедряла западные технологии и продвигалась в направлении модернизации, но этот успех был отчасти обусловлен технологическим наследием, накопленным за предыдущие столетия. Когда в середине XVI века с Запада в Японию попало огнестрельное оружие, японцы быстро освоились с ним. Вскоре местные мастера научились изготавливать собственные модели, и их качество сегодня ценится во всём мире. Эпизод наглядно демонстрирует как интерес японцев ко всему новому, так и чрезвычайно высокий уровень технической оснащённости.

Примерно в то же время в Японии начали производить часы, также взяв за образец импортные западные модели. Но с появлением *японских часов* или *вадокей* (*wadokei*) уже невозможно стало говорить о подражании, поскольку в этих часах счёт времени ведётся по уникальной японской системе. В системе счёта времени, бытовавшей некогда в Японии, в качестве базовой единицы использовались сутки (от восхода до захода солнца), разделённые на более дробные периоды. В результате точная продолжительность каждого “часа” менялась в зависимости от времени года и даже разнилась от ночи к дню — для чего стрелкам часов необходимо было двигаться с разной скоростью. Механизм вадокей, автоматически справляющийся с этой задачей, оказался новаторским техническим достижением.

Когда технологию *вадокей* переняла сфера развлечений, появились *механические куклы* (*karakuri ningyō*), которых можно назвать роботами периода Эдо. Такие автоматы были очень популярны, а некоторые из них можно увидеть и сегодня. К концу XVIII века издатели даже выпускали технические руководства, в которых подробно описывалась и иллюстрировалась конструкция кукол. Самой известной куклой *каракури нингё*, вероятно, была кукла для подачи чая (*Chahakobi Ningyō*). Когда на лакированный поднос ставили чайную чашку, кукла тут же сама направлялась к гостю. Когда гость забирал чашку с подноса, кукла замирала на месте. Когда же чашку ставили обратно на поднос, кукла поворачивалась на 180 градусов и возвращалась к хозяину. Другими словами, это был робот, весьма симпатичный, с автоматическим управлением.

Интересно, что в XVIII веке люди-автоматы также были на пике своей популярности и в Европе. Знаменитого "Флейтиста" Жака де Вокансона уже не существует, но, как говорят, в репертуаре куклы было двенадцать композиций. Пожалуй, мы вправе говорить о прототипах роботов, появившихся в Европе и Японии почти одновременно. Единственное отличие состояло в том, что робот Вокансона работал на стальных пружинах и шестерёнках; пружины в японском *каракури нингё* были сделаны из китового уса, а шестерёнки и прочие компоненты, как правило, изготавливались из натуральных материалов, таких как дерево и бамбук. И это тоже было уникальной японской особенностью.



В последние годы правления сёгуната Танака мастер Хисасигэ, которого иногда называли *Каракури Гимон* (Гимон — детское имя мастера), удивил публику своим *Мальчиком-лучником* (Yumihiki Dōji). После реставрации Мэйдзи Танака основал компанию, известную как *Tanaka Engineering Works*, впоследствии превратившуюся в корпорацию *Toshiba*. Технологический импульс, заданный ещё в период Эдо, не угас и по сей день, и до сих пор японская робототехника базируется на сочетании высокотехнологичного наследия и анимистического мировоззрения, согласно которому инструменты и машины считаются друзьями людей.

Гора Фудзи как объект Всемирного культурного наследия

Включение горы Фудзи в реестр объектов всемирного наследия ЮНЕСКО и, в частности, признание её в качестве объекта *культурного* наследия вызвало много дискуссий. Впервые комитет включил природный объект, которого не коснулась рука человека, в категорию культурных объектов. В первоначальной заявке на получение статуса объекта культурного наследия использовалось название *Фудзисан* (что в переводе с японского означает гора Фудзи), но, по предложению Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС), консультативного органа при Комитете всемирного наследия, определение было изменено на "*Фудзисан, священное место и источник художественного вдохновения*". И именно с такой формулировкой заявка прошла регистрацию.

Основными требованиями для присвоения объекту статуса Всемирного наследия, природного или культурного, являются его уникальность в сочетании с общечеловеческой ценностью. Таким образом, добавление горы Фудзи в реестр является признанием факта, что система верований и художественные творения японцев, вдохновлённые и связанные с горой Фудзи, наряду с японской психологией и эстетическим восприятием, были признаны уникальным для Японии, и в то же время относящимися к культурному наследию, имеющему мировое значение.

Воспетый поэтом VIII века Ямабэ-но Акахито в "*Маньёсю*" как "*почитаемый, благородный и священный с момента, как разделились небо и земля*", узнаваемый облик горы Фудзи — её вершина, возвышающаяся над облаками, и длинные, пологие склоны — на протяжении всех последующих веков не только внушал благоговение, но и способствовал восприятию горы как сакрального объекта. Сохранились истории о небесных девах, спускавшихся на горную вершину с небес, и древних божествах-драконах, обитающих глубоко внутри горы. Такахаси-но Мусимаро, современник Акахито, чьи работы также включены в антологию "*Маньёсю*", назвал гору Фудзи "*божеством, хранящим покой Ямато, страны восходящего солнца*". И он был далеко не первым, кто называл гору Фудзи божеством.

Фудзи издавна воспринималась как живой объект, извергающий дым, а иногда и пламя, что лишь усиливало мистическую ауру, сложившуюся вокруг неё. Когда автор "*Дневника [из] Сарасина*" XI века вспоминает гору Фудзи, виденную во время путешествия с отцом из восточных провинций в столицу, она пишет о глубоком волнении при виде подобного зрелища,

“казавшимся не от мира сего”. Также автор отметила, что “вечером можно было увидеть, как над горой поднимается огонь”. Огни Фудзи почитались как божественные, а в честь божества огня Асамы был построен храм Сенген. (Сенген — китайско-японское произношение иероглифов, используемых для написания имени Асама.)

Почитание Фудзи широко распространилось, начиная с позднего Средневековья, так что паломники в большом количестве стали приходить к горе и подниматься на неё. Были созданы многочисленные *паломнические мандалы* (*sankei mandara*), сочетающие в себе функции карты и путеводителя. Как следует из названия, восхождение предпринималось не ради путешествия, а скорее как паломничество, акт веры. Одна из таких работ позднего периода Муромати, называемая *паломнической мандалой Фудзи* (*Fuji sankei mandara*), хранится в святилище Фудзисан Хонгу Сенген Тайся, расположенном неподалёку от горы. Нижняя половина изображения занята изображением пейзажа у подножия горы, в том числе узнаваемой *Сосновой рощи Михо* (*Miho* по *Matsubara*), а в верхней половине царит сама гора, возвышающаяся даже над солнечным и лунным дисками на небе. Здесь же изображены люди, совершающие омовение на территории святилища Сенген, прежде чем облачиться в белое и вереницей подняться на вершину.

Также у подножия горы Фудзи изображена триада буддийских божеств, поскольку гора почиталась священной и у буддистов. Буддийский храм, посвященный Махавайрочане (Дайнити Нёрай), мирно сосуществовал со святилищем Сенген, пока его не потеснили распоряжением правительства Мэйдзи, вышедшим в связи с законом об отделении синтоизма от буддизма (*shinbutsu bunri rei*). Подобная ситуация была не единичной: когда-то по всей Японии на территории синтоистского святилища зачастую можно было обнаружить и буддийский храм; точно так же, как в домах японцев миниатюрные домашние алтари-камидана, относящиеся к синто, соседствовали с буддийскими алтарями, и это не считалось чем-то необычным. Подобное отношение к религии, немыслимое на Западе, где поклонение другим богам строго запрещено, является сугубо японским, а гора Фудзи может служить его символом; появляясь в мифах и легендах связанных как с буддийским учением, так и относящихся к области народных верований. Для горы между ними нет различий, поскольку сама она намного выше того и другого.

Фудзи служила источником вдохновения для создания произведений искусства в различных жанрах, включая литературу, живопись, ремёсла и

театр, что является ещё одним свидетельством её культурной ценности. В классической японской поэзии (вака), представленной в антологии "Манъёсю", найдётся много стихотворений, восхваляющих гору, помимо двух, уже цитированных выше. И по сей день гора является популярным образом в поэзии: одни поэты восхваляют её красоту, другие превращают описания горы в способ выражения собственных чувств. В конце своей жизни поэт XII века Сайгё сочинил стихотворение, которое, как говорят, он ценил превыше всего, им когда-либо написанного:

*kaze ni nabiku
Fuji no keburu no
sora ni kiete
yukue mo shiranu
waga omoi ka na*

Стелется по ветру
Дым над вершиной Фудзи.
В небо уносится
И пропадает бесследно,
Словно кажет мне путь.

пер.: В. Марковой

Произведение напоминает не только о священной Фудзи, на которую смотрят с благоговением и почтением, но и о более близкой и доступной Фудзи, вызывающей поэтические чувства. Схожие идеи выражены в вака современного писателя Вакаяма Бокусуй (Wakayama Bokusui), вечного странника и поэта-меланхолика:

*Fuji yo yuruse
koyoi wa nan no
yue mo nō
namida hatenashi
nare o aogite*

О Фудзи, прости меня.
Этой ночью
Без всякой причины
Льются обильные слёзы,
лишь взгляну на тебя.

[подстрочный перевод с английского]

Поэты-хайдзины также посвятили горе Фудзи много стихов. Один из самых известных примеров — Ёса Бусон. Он также знаменит и своими картинами, в

том числе "Горой Фудзи с соснами" (Fugaku resshōzu), на которой изображена величественная гора, возвышающаяся над сосновой рощей. В хайку Бусон использовал похожий образ:

*Fuji hitotsu
uzumi nokoshite
wakaba kana*

Гору Фудзи вдали
плащом зеленым
укрыла молодая листва.

пер.: Т. Соколовой-Делюсиной

(В японском оригинале слово "Фудзи" в первой строке написано китайскими иероглифами 不二, что означает "не два". Таков был распространённый альтернативный способ написания названия горы, но в результате образуется смысл "Недвойственная", то есть "Единое недвойное".)

Одним из наследников живописного мира Бусона и, в частности, его образной выразительности, был Мидзухара Сюоси (Mizuhara Shūōshi). Его хайку выдержаны в современном стиле, как, например, это, написанное в местечке Фудзими Коген, откуда открывается прекрасный вид на гору, расположенную на удалении префектуры:

*Aofuji wa
tateri shirakaba mo
wakaba seri*

Фудзи лазурная
Высится вдалеке,
за листвой молодой берёзы

[подстрочный перевод с английского]

Гора Фудзи также фигурирует и в прозаических произведениях, начиная с "прародительницы сказаний" (то есть японского жанра моногатари) — "Повести о старике Такэтори", появляется в "Повести об Исэ" и "Повести о братьях Сога", а также во многих других преданиях и рассказах, вплоть до современных новелл. Иллюстрации к этим произведениям вдохновляли мастеров на создание картин, художественных изделий и даже красочных декораций для спектаклей театров Но и Кабуки, что красноречиво свидетельствует об огромном значении Фудзи как источника творческого вдохновения.



"Иллюстрированная
биография принца Сётоку"
(Shōtoku Taishi eden), 1069.

Самое раннее из сохранившихся живописных изображений горы Фудзи содержится в "Иллюстрированной биографии принца Сётоку" из коллекции сокровищ "Зала Хорю-дзи" Токийского национального музея. Картина, датируемая серединой XI века, основана на легенде о принце Сётоку, преодолевшем гору Фудзи на вороном коне по пути из провинции Кай. С тех пор бесчисленное множество художников обращались к образу священной горы; одним из известнейших, пожалуй, является живописец Сессю. В частности, большое влияние на общественное сознание периода Эдо оказали изображения горы Фудзи, созданные мастерами укиё-э, такими как Хокусай и Хиросигэ. Когда во второй половине XIX века в Европу попали альбомы Хокусая *"Тридцать шесть видов горы Фудзи"* и Хиросигэ *"Сто знаменитых видов Эдо"*, они оказали значительное влияние на таких художников, как Уистлер, Моне, Ван Гог, Боннар и художественное направление *японизма* в целом. И влияние это не ограничивалось только живописью; под впечатлением от

“Великой волны в Канагаве” (“Kanagawa oki nami uga”) из альбома Хокусая “Тридцать шесть видов Фудзи” скульптор Камиль Клодель создала свою “Волну” (“La Vague”). А когда композитор Дебюсси работал над симфонией “Море” (“La Mer”), копия этого же произведения висела в его студии. И даже обложку первого издания нот к “Морю” украсила та самая гравюра Хокусая.



Сессю (предположительно), “Гора Фудзи и храм Сэйкен-дзи”, XVI в.

Но и это ещё не всё. Можно назвать это великой силой искусства, но задолго до наступления эпохи *японизма* в Европе, в период тесных отношений с Китаем, японское искусство сыграло значимую роль в передаче уникальной, утонченной эстетики зарубежной аудитории. В частности, изображения горы Фудзи способствовали развитию интереса к горе и восхищению самой страной. Картина в стиле гокуа с названием “Гора Фудзи и храм Сэйкен-дзи”, которая, как говорят, является работой Сессю, является одним из ярких тому примеров. На этой работе, большей по размеру в ширину, чем в высоту, справа изображена сосновая роща Михо, а храм Сенкен-дзи — слева. Над ними, немного левее центра, возвышается бледно сияющая гора Фудзи. С тех пор эта великолепная композиция была неоднократно воспроизведена множеством художников, но, что наиболее интересно, так это комментарий, написанный к картине поэтом династии Мин Чжан Чжунхэ, в котором он выразил желание однажды самому отправиться в Японию, посмотреть на Фудзи и украсть одеяние из перьев, принадлежащее небесной деве из рощи Михо.

В XX веке французская танцовщица Элен Гиглари (Hélène Giuglaris) искренне увлеклась театром Но и даже во время Второй мировой войны продолжала

изучать все доступные материалы. После окончания войны её постановка пьесы *"Платье из перьев"* (*"Nagoromo"*) в музее Гиме получила множество восторженных отзывов. Гиглари страстно надеялась однажды станцевать



пьесу в сосновой роще Михо в Японии, но этому не суждено было сбыться: во время одного из выступлений она упала в обморок в сцене, по сюжету которой небесная дева покидает наш мир, и жизнь актрисы завершилась в возрасте тридцати пяти лет. По слухам, у неё была лейкемия. Сегодня в сосновой роще Михо в память о Гиглари установлен памятник, внутри которого хранится прядь её волос.

Средоточие верований, источник творческого вдохновения — гора Фудзи, без сомнения, заслуживает своего места в списке Всемирного культурного наследия.

(2013)

Об авторе

Такакина Сюдзи родился в 1932 году в Токио.

Закончил магистратуру Токийского университета по специальности «история искусства». После учился во Франции (с 1954 по 1959 гг.) по приглашению французского правительства. По возвращении в Японию занимал должность профессора Токийского университета, затем генерального директора Национального Музея западного искусства. В данный момент является директором Художественного музея города Охара.

Специализируется на западном искусстве, начиная с эпохи Возрождения; также хорошо разбирается в искусстве Японии. Среди многочисленных публикаций:

- Light and Dark in the Renaissance (Runessansu no hikari to yami), заслужившая премию Министерства образования в области искусства;
- A History of Modern Art in Japan (Nihon kindai bijutsushiron);
- Van Gogh's Eye (Gohho no me);
- A History of French Painting (Furansu kaigashi);
- Picasso: The Logic of Plagiarism (Pikaso: Hyōsetsu no ronri);
- Twentieth-Century Art (Nijusseiki bijutsu);
- A History of Modern Painting (Kindai kaigashi, в 2х тт.);
- The Patrons of Art (Geijutsu no patorontachi).

Перевёл на японский язык работы Эдгара Винда* и Кеннета Кларка**.

* Эдгар Винд - британский историк и теоретик искусства. Является одним из основоположников иконологического метода изучения искусства эпохи Возрождения.

** Кеннет Кларк - британский писатель, историк, крупный специалист в области истории искусств



ОБ АВТОРЕ

Такакина Сюдзи родился в 1932 году в Токио. Закончил магистратуру Токийского университета по специальности «история искусства». С 1954 по 1959 г. учился во Франции по приглашению французского правительства. По возвращении в Японию занимал должность профессора Токийского университета, затем - генерального директора Национального Музея западного искусства. В настоящий момент является директором Художественного музея города Охара.

Специализируется на изучении западного искусства, является признанным специалистом по эпохе Возрождения. Среди многочисленных публикаций – «Light and Dark in the Renaissance» (Runessansu no hikari to yami), заслужившая премию Министерства образования в области искусства; A History of Modern Art in Japan (Nihon kindai bijutsushiron), Van Gogh's Eye (Gohho no me), A History of French Painting (Furansu kaigashi), A History of Modern Painting (Kindai kaigashi, в двух томах), и The Patrons of Art (Geijutsu no patorontachi).