

ЭСТЕТИКА

Е.Л. Скворцова

ФОРМИРОВАНИЕ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация. В статье прослеживается история эстетических взглядов в традиционной Японии. Рассказывается об этапах формирования эстетических категорий в рамках развития японского традиционного искусства. В первую очередь подчёркивается влияние буддизма на японскую художественную традицию. Рассказывается о сильном впечатлении и влиянии на творчество парижских импрессионистов и постимпрессионистов японского искусства. Художественная яркость первого впечатления от соприкосновения с новым ликом красоты — японским — еще долгое время определяла процесс взаимопостижения восточной и западной культур.

Ключевые слова: филология, аварэ, югэн, укиё, синто, буддизм, конфуцианство, искусство, эстетика, традиция.

Японская традиция понимания прекрасного имеет многовековую историю¹. Художественный вкус японцев, воплощённый в произведениях искусства, постепенно кристаллизовался в определённые эстетические принципы, которые эволюционировали в общем контексте становления японского мировоззрения под влиянием целого комплекса учений. Такой комплекс включал в себя, во-первых, синтоизм — свод мифов о богах, отразивших становление японского этноса. Во-вторых, индийский буддизм в его китайской «обработке». В-третьих, пришедшее из Китая этико-политическое учение конфуцианства, созданное знаменитым религиозным деятелем и философом Конфуцием (Кун-Цзы, 551-479 гг. до н.э.). И, наконец, даосизм — китайский пантеистический мистицизм, изложенный в поэтизированной форме в трактатах Лао-Цзы и Чжуан-Цзы (VI-VI вв. до н.э.).

В разные периоды японской истории эти учения играли в ней разную роль. В период раннего средневековья конфуцианское образование было обязательным для чиновников всех рангов. В специально созданных конфуцианских учебных заведениях, начиная с VIII в. они получали специальные знания по классической литературе Китая, каллиграфии и этикету. Без успешного прохождения курса обучения в таких школах нельзя было занять сколько-нибудь приличного места в японской чиновничьей иерархии.

В эпоху Камакура-Муромати (XIII-XVI вв.) более влиятельным становится буддизм, формировавший аскетический эстетический идеал и обещающий спасение в буддийском раю всем своим искренне верующим адептам. В последующую эпоху, Токугава (XVII — сер. XIX в.), на авансцену вновь выходит конфуцианство, взятое на вооружение военным правительством *сёгун* (военачальников), видевших в нём идейную опору своему режиму. Специально для самураев была создана особая конфуцианская академия. Примечательно, что в этот период в качестве противостояния тотальному господству конфуцианской идеологии, художественная интеллигенция подняла на щит родной синтоизм, в лоне которого сформировалась первая эстетическая категория прекрасного — *моно-но аварэ*.

Что касается даосизма, то начиная с VI в. он всегда, так или иначе, присутствовал в духовной жизни японцев, в первую очередь оказывая влияние на их искусство. Дело в том, что положение даосизма о равенстве всех явлений, в том числе и человека, перед спонтанной тёмной силой Дао, ставило свободного художника, стремящегося к отождествлению себя с этой глубокой непознаваемой силой, гораздо выше застёгнутого на все пуговицы конфуцианского чиновника.

Идейным источником классического японского искусства считается дзэн-буддизм. По сути, это буддизированный даосизм, конгломерат буддийской риторики и основных идей даосизма. На протяжении всей японской истории, несмотря на всякие отдельные перипетии во взаимоотношениях, все выше-

¹ См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., Наука, 1979.

названные учения сравнительно мирно уживались друг с другом.

Ярчайшим представителем японского буддизма является Кукай (Кобо Дайси, 774-835) — постригшийся в монахи поэт, скульптор, художник, каллиграф, лингвист и философ². В 806 г. Кукай основал секту Сингон. Переосмыслив все известные ему индийские и дальневосточные религиозно-философские учения, он создал систему эзотерического буддизма Сингон, включавшую в себя в качестве ступеней просветления конфуцианство, даосизм, буддизм Хинаяны, а также основополагающие писания всех сект японского буддизма Махаяны. В пантеон своей секты Кукай включил Индру, Вишну, Брахму и Шиву, гневных демонов-защитников сторон света, а также объявил синтоистских богов-ками воплощениями Будд и боддхисаттв. Даже птица Гаруда, известная нам по «Сказкам 1000 и 1 ночи» под именем Сигурд, стала одним из божеств пантеона Сингон. Храмы этой секты напоминают декорации к волшебной восточной сказке с ее обилием разнохарактерных персонажей, пленяющих воображение.

Сохранение добытой мудрости и уважение к традиционным учениям — одна из главных отличительных черт дальневосточной цивилизации. Как бы ни противоречили друг другу в своих основоположениях, например, конфуцианство и даосизм, это никогда не приводило к полному отвержению какого-либо из направлений.

Представитель старой аристократической фамилии, Китабакэ Тикафуса (1293-1354), говорил: «Для правителя очень важно иметь общее представление обо всех школах и не отвергать ни одну из них: это позволит ему защитить страну от бедствий... Тот, кто оскорбляет другие школы, совершает большую ошибку»³. Упомянутый выше Кукай так писал о своём решении постричься в монахи: «Родственники противились моему желанию покинуть дом, упрекая в уклонении от исполнения сыновнего долга. Я подумал: для направления людей мудрые Шакья Муни, Лао Цзы и Кун Цзы изложили три учения (буддизм, даосизм и конфуцианство — Е.С.). Все эти учения священны. Если попадёшь в сети одного из них, то отклонения от сыновнего долга быть не должно»⁴.

² См.: Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями. М.: Росспэн, 2000; Кукай. Кобо Дайси. Три учения указывают и направляют. Санго сиики. М.: Савин, 2005.

³ Цит. по: Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. С. 651.

⁴ Там же. С. 164.

В художественной традиции Японии, стремившейся к сохранению всех своих достижений, каждое последующее направление, каждый новый вид или жанр искусства становился своеобразным побегом на «изначальном древе» традиции. Традиция ревниво удерживала даже, казалось бы, совершенно ненужные «пустые» формы. К примеру, создатели поэтик хэйанской эпохи (VIII-XII вв.) раз за разом упорно воспроизводили заимствованную из древнего Китая и устаревшую даже для него классификацию поэзии, не соответствовавшую природе японского стиха. Подобная традиционность присуща буддийской скульптуре Нарского периода (710-794), великолепной литературе эпохи Хэйан (794-1192), таким «реликтам» эпохи Камакура-Муромати (1192-1574) как мистериальный театр Но, искусство чайного ритуала, сухие дзэнские сады, монохромная живопись.

Театр *кабуки*, кукольный театр *дзёрури*, искусство составления цветочных композиций — *икэбана*, цветная гравюра эпохи Эдо-Токугава... Эти виды и жанры искусства, а также многочисленные направления традиционного прикладного искусства пережили все перипетии японской истории и живут полноценной жизнью до сих пор, бережно охраняемые и поддерживаемые многочисленными любителями родной старины.

Остановимся коротко на истории эстетических взглядов японцев, отражённых в искусстве и трактатах основоположников⁵. Исторически первая категория «прекрасного» в японской эстетике, *моно-но аварэ* уходит своими корнями в глубины мифоритуального сознания. Само слово «аварэ» (варианты «аппарэ», «ахарэ») — одно из древнейших слов японского языка — имеет австралонезийское происхождение и, видимо, существовало ещё до слияния нескольких разнородных племен в единый японский этнос. Это слово означало «запрет, табу»; оно связано с культом предков и магическим ритуалом вызова их духов на землю, включавшим специальное восклицание — *камуороси*. *Камуороси* входило в ритуальные тексты, произносимые в так называемых «местах силы». Это были особые места, отмеченные веревкой из рисовой соломы — на перекрестках дорог, в излучинах рек, в горах и рощах. Считалось, что здесь каждое произнесенное слов обладает магической энергией и способно с помощью богов-ками повлиять на ход событий в материальном мире. Поэтому изначальный смысл слова *аварэ* — «чары», «магия».

⁵ См.: Бигаку (Эстетика) в 5-ти тт. Т. 1. Токио: Дайгаку сюпанкай, 1985. С. 247-266.

Подобные «священные места», существующие с незапамятных времён, сохраняются в Японии до сих пор и несут в себе отпечаток аскетически-простой, ритуальной чистоты, «способствовавшей» сошествию на землю богов и духов предков. Эстетическая выделенность из природного универсума подобных мест, имеющая корни в глубокой старине, свидетельствует о том, что «эстетическое сознание значительно древнее философского: на протяжении тысячелетий оно не испытывало потребности в саморефлексии»⁶.

Впоследствии совокупность мифов, лежащих в основе родовых культов, была систематизирована в соответствии со сложившейся иерархией родов (каждый род поклонялся своим божественным основателям). Она получила письменное оформление в виде хроники «Кодзики» (Записи о деяниях древности, 712 г.), где мифы о божественном происхождении Японии — страны Ямато были истолкованы в интересах правящего рода Сумэраги. Этот род якобы вёл своё происхождение от женского солярного божества Аматэрасу Омиками.

В уложении «Энгисики» (X в.) были зафиксированы написанные ритмизированной прозой литургические тексты — молитвословия *норито*. Самые древние из них восходят к III в. и представляют собой подлинные молитвы жрецов местным богам по разным случаям⁷. К ним относятся: новогоднее (по лунному календарю) испрашивание благоденствия стране и обильного урожая; молитвословия по случаю начала и завершения сельхозработ; благодарения по случаю очищения от скверны; молитвы в связи со смертью императора и восшествия на престол нового и т.п.

Систематизация корпуса мифов и литургических текстов в рамках «Кодзики» и «Энгисики» позволила представить культы местных богов как единое иерархическое целое. Оформленный таким образом культ получил название «синто» (путь богов), по аналогии с «буцудо» (путь Будд).

Категория *моно-но аварэ*, будучи плотью от плоти духовного «фундамента» страны Ямато, считается исконно японской и в основе своей не испытавшей (подобно возникшим впоследствии категориям) влияния китайской эстетики. Поэтому она ассоциируется с религией синто — культом родных богов-ками.

Параллельно молитвословиям *норито*, к VI-VIII вв. стали появляться поэтические произведения или, как их принято называть в Японии, «песни»,

имевшие в большинстве своём ярко выраженную личностную окраску, но по форме — ритмическое чередование пяти- и семисложных строк — близкие по форме — ритмическое чередование пяти — и семисложных строк — близкие литургическим текстам. Эти «песни» были по указанию императоров собраны по всей стране и объединены в колоссальный литературный памятник эпохи Нара (VIII в.) — первую японскую поэтическую антологию «Манъёсю» («Собрание мириад листьев», сер. VIII в.). В «Манъёсю» вошли более 4,5 тыс. произведений IV-VIII вв., разного происхождения, разных жанров, имевших авторство знатных и простых людей, а также анонимных⁸.

С точки зрения истории японской эстетики эта антология — особо значимый памятник, поскольку именно в нём был зафиксирован *переходный* момент от ритуального отношения к природным явлениям к эстетическому, а также к соответствующему употреблению категории *моно-но аварэ*. В памятнике содержатся близкие к литургическим текстам гаданий, клятв и заговоров, где *аварэ* употребляется в своем исконном сакральном смысле. Но есть и такие, где оно становится выражением восторга именно перед той или иной формой красоты (явления природы, женщины, чувства).

Постепенное выделение именно эстетического содержания из ритуального происходило параллельно развитию личностного начала авторов текстов. Таким образом, японская поэзия и японские литургические тексты связаны единой пуповиной и основаны на дописьменной, устной традиции, когда словесные формулы, якобы обладавшие магической силой, заучивались наизусть как клише. Это способствовало закреплению традиционности тем и образного строя японской литературы эпохи Хэйан, следующей за эпохой Нара (названной так по старому названию города Киото). Господство в этот период художественных вкусов родовой знати нашло свое отражение прежде всего в продолжавшей формироваться традиционной эстетике. К «красивому» — *моно-но аварэ* теперь мог быть причислен только определенный, чётко очерченный традицией круг явлений природы, социальных и личных качеств человека, его поступков и даже его внешности.

Можно сказать, что эпоха Хэйан была эпохой *аварэ*. Период сравнительно мирного, без крупных военных конфликтов, существования централизованного японского государства ознаменовался невероятным всплеском культурной жизни, протекавшей главным

⁶ Бычков В.В. Aesthetica Patrum. Эстетика отцов церкви. М., 1995. С. 6.

⁷ См.: Ермакова Л.М. Слова богов и песни людей. М.: Наука, 1995.

⁸ См.: Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Саарбрюкен: Ламберт, 2012. С. 5-18.

образом в столице — великолепном Хэйане. Жизнь государства была сложна и разнообразна, но мы знаем главным образом о жизни «сливок» тогдашнего общества: мельчайшие подробности любовных походов кавалеров и придворных дам этого времени, их занятия музыкой, танцами, живописью и каллиграфией, паломнические поездки к знаменитым храмам и святилищам и т.д. Все это описано в обширной дневниковой и художественной литературе, с подлинным поэтическим вдохновением.

Именно тогда был создан роман, прославивший японскую литературу на весь мир — «Гэндзи моногатари» («Повесть о блистательном принце Гэндзи», ок. 1008 г.). Его автор — придворная дама Мурасаки Сикибу (976-1116), ярчайшая представительница литературы «женского потока», имевшая множество подражателей. Роман создан под знаком «прекрасного» — *аварэ*; это понятие употреблено здесь 1018 раз. Под знаком *аварэ* создавалась и поэтическая антология хэйанской эпохи — «Кокинсю» или «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых песен Японии», 905-922 гг.), ставшая эталоном для всех последующих сборников такого рода. Доступ к сокровищнице японского классического стиха «Кокинсю» получали лишь вельможи императорского двора.

Следует отметить, что параллельно с категорией *аварэ* употреблялись и иные синонимы «красивого», такие как *уцукуси* и *ясаси*, но они имели более узкую область значения. Первое, *уцукуси*, относилось, прежде всего, к характеристике женской внешности, второе, *ясаси* — к лёгкости и элегантности манер. Что же касается *аварэ*, то эта категория наиболее полно соответствовала западному пониманию «прекрасного».

Но всё же есть своя особенность, связанная с «родимым пятном» *аварэ* — ритуальными синтоистскими корнями, относящимися к потустороннему миру. Кроме того, эта категория отмечена печальным буддийским взглядом на мир явлений и чувств как на преходящий, скоротечный и подверженный внезапному исчезновению. К X в. такое понимание прекрасного стало лейтмотивом японского искусства. «Если бы человеческая жизнь была вечной, — писал придворный поэт, а впоследствии буддийский монах, известный под именем Кэнко Хоси (1283-1352), — не было бы в ней столько скрытого очарования — *аварэ*. В мире замечательно именно непостоянство»⁹.

Требование отказа от всяких привязанностей, как одна из буддийских максим, вступало в противо-

речие с потребностью каждого живого существа в любви, обрекало его на переживание своей трагической раздвоенности. С одной стороны, по всеобщему убеждению, человеку, не испытывавшему любви, недоступно постижение прекрасного — *аварэ*. С другой стороны, испытывающий любовь — это погрязший в привязанности к миру грешник. Метания между религиозным требованием и потребностью сердца приводили к состоянию обречённости, пониманию невозможности благоприятного перерождения для живого чувствующего сердца. Красота оказывалась неразрывно связанной с греховностью. Вот почему принято переводить *аварэ* как «печальное очарование вещей»: раздвоенность между религиозно-этическим и эстетическим идеалами в жизни, в искусстве и литературе неизбежно сопровождалась неуверенностью, неопределённостью, грустью.

Таким образом, понятие *аварэ* означает не только красоту гармонии, красоту душевных движений, изысканность; оно одновременно подразумевает, что все это покрыто вуалью смерти и бренности. Этот второй оттенок значения будет ещё сильнее ощущаться в следующей исторически категории прекрасного — *югэн*.

В конце XII в. начались времена кровавых междоусобиц. Два могущественных рода Тайра и Минамото вступили в смертельную схватку за власть, в результате которой род Тайра, фактически правивший Японией в течение 30 лет, прекратил своё существование. Была установлена система *сёгуната* — военного правления. Столица была перенесена на восток, в г. Камакура, где находились земельные владения рода Минамото. На арену истории вышел новый социальный слой — самураи с их этикой ригоризма и эстетикой аскетизма. Чувственная изнеженность предыдущей эпохи уступила место силе, силе духа и тела. Героями эпохи стали воин и монах с их жилистыми, исхудавшими в походах и молитвах телами, люди, полные несгибаемой стойкости, готовые встретить смерть в любой момент.

В период Камакура-Муромати идеал красоты претерпевает значительные изменения в соответствии с духом времени. Под эгидой новой категории прекрасного, *югэна*, были созданы новые виды искусства — искусство чайного ритуала *тяноу*, мистериальный театр *Но*, искусство сухих дзэнских садов, искусство составления цветочных композиций, группа боевых искусств *бугэй*. Наряду с этим развивались старые и создавались новые жанры литературы.

Югэн, в отличие от *аварэ*, слово китайского происхождения, состоящее из двух иероглифов. Первый иероглиф «ю» означает «тёмный, глубокий». Второй,

⁹ Кэнко Хоси. Записки от скуки // Классическая японская проза XI-XVI вв. М.: Наука, 1983. С. 317.

«гэн», переводится как «чёрный, тёмный». Этот термин восходит корнями к понятию древнекитайской философии, выступающему под именем Дао, и апеллирует к одной из его характеристик — «тёмному, глубокому, бесформенному» первоначально. «Югэн — одно из организующих начал японского искусства, особый тип эстетики, обусловивший характер японской антологии XIII в. *Синкокинсю*, театра *Но*. Целью искусства *югэн* становится «сделать невидимое видимым», — пишет Т.П. Григорьева¹⁰. Надо сказать, *югэн* начал использоваться еще в предыдущую, хэйанскую эпоху такими теоретиками поэзии, как Фудзивара Хаманари (VIII в.), Ки-но Ёсинори (X в.), Мибу Тадаминэ (X в.). Они применили его для обозначения типа поэтических произведений с тёмным, неясным смыслом. Однако свой окончательный смысл как «мрачная, неявленная, таинственная красота» *югэн* обрёл в суровые времена феодальных междоусобиц конца XII в. Позже теоретик японской поэзии в стиле *рэнга* Ёсимото Нидзё (1320-1388) применил его для обозначения «таинственно-прекрасного».

Первым поэтом, воплотившим в своем творчестве этот принцип, считается Сайгё (1118-1190), посвятивший погибшим в кровавых битвах друзьям полный трагизма и страшных образов «Адский цикл» стихотворений. Позже под знаком *югэна* творили основоположник мистериального средневекового театра *Но* Дзэами Мотокиё (1363-1443), авторы искусства чайного ритуала Мурата Сюко (1432-1502) и Сэн-но Рикю (1522-1591), создатель дзэнских сухих садов — Соами (XVI в.), гений монохромного пейзажа Сэсю (1420-1506) и многие другие деятели искусства той эпохи.

Как термин, обозначающий тёмную, неявленную красоту, *югэн*, необходимым образом связан с такими эстетическими понятиями, которые дополняют его, обозначая след или тень его в феноменальном мире. К ним относятся: *саби*, *ваби*, *сибуми*, *сиори*, *хиэта би*, *ясэта би*, *такэта би*, *каруми*, *мономанэ*. Остановимся на их кратком содержании.

Саби означает уединение, заброшенность. Этот иероглиф входит в понятие «смерти», «вхождения в нирвану» (*дзюкумэцу*). У знаменитого поэта Мацуо Басё (1644-1694) *саби* имеет более определенный характер «одинокости старости». Данное понятие конкретизируется, как бы разбивается на отдельные «слои», обозначаемые следующими терминами:

Ваби — глубокая скромность, бедность внешних форм при богатстве внутреннего содержания, самоотрицание. Понятие *ваби* характеризует искусство

дзэнского чайного ритуала с его подчеркнута бедной утварью; составляет основу воспитания актеров театра *Но*; суть поэзии *рэнга*, где от участников требовалось самоотречение и настрой друг на друга (*кокородзукэ* — единство духа); *ваби* отражается во внешней бедности образного строя (при его внутреннем богатстве) стихотворных трехстиший из 17 слогов — *хокку*, которые именно Басё поднял до высокого искусства.

Ясэта би — букв. «исхудавшая красота», «отсутствие плоти». Это одно из понятий, конкретизирующих *саби* и означающее «сгущение духа». Оно воплощается в скульптурах буддийских отшельников того времени, которые представляют собой буквально одухотворенные скелеты. Сухое узловатое дерево в монохромном пейзаже, минимализм поэзии стихотворных миниатюр *хокку* — также представляют это понятие.

Карэта би — букв. «высушенная, бесплотная красота». Данное понятие близко предыдущему и означает силу духа, его независимость и отрешенность от плотских желаний; находит выражение в той же группе дзэнских искусств.

Сиорэтару — букв. «увядшее». Это понятие связано с понятием *саби* и обозначает приоритет вещей, отмеченных печатью благородной старости и имеющих историю, — перед яркими, новыми, молодыми. Соотносится с принципом «благородной пресности» китайской эстетики.

Такэтару — букв. «постаревшее». «Благородный дух старины» — один из главных принципов традиционного дальневосточного искусства. Мы находим его в образе старого узловатого дерева, перенесшего все тяготы жизни, согбенного, но не сломленного. *Такэтару* ощутимо не только в монохромном пейзаже, но и в его «трехмерном варианте» — садах при дзэнских храмах, для которых отбирались причудливо искривленные деревья и выветренные, замшелые камни. По свидетельству И.Ф. Муриан, посетившей *Дайсэн-ин* — самый знаменитый сухой сад дзэнского комплекса *Дайтокудзи*, «с внешней стороны сад огражден белой оштукатуренной стеной... Белизна стены чуть тронута серовато-желтыми разводами сырости..., что придает сходство фактуры поверхности стены с пожелтевшей бумагой старого свитка»¹¹. Намеренно состаривалась посуда и в искусстве чайного ритуала, так что на ней не только видны, но и чувствуются на ощупь кракелюры.

Хиэта би — букв. «замороженная красота» или «красота замороженного духа». Означает невыраженность эмоции, внешнее спокойствие при внутреннем

¹⁰ Григорьева Т.П. Дао и логос. М.: Наука, 1992. С. 139, 140.

¹¹ Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985. С. 175.

напряжении. Берет начало в эпохе Хэйан и связано с одним из основных требований к стихотворению — *ёдзэ*, «избыточностью чувств», когда содержание не исчерпывается явленным в тексте смыслом, а имеет богатый подтекст. Вплоть до эпохи Токугава это требование считалось одним из основополагающих в любом виде искусства. Особенно ярко оно выражается в эстетике театра *Но* — в его масках с неопределённым выражением, символикой движений и реквизита, а также в искусстве чайного ритуала. Патриархи чая не уставали говорить, что чай горячий, но его дух, дух замороженной красоты — холодный.

Сибуми — букв. «терпкий, вяжущий вкус». Данное понятие в эпоху Камакура-Муромати стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость, а также собственно эстетический вкус. Выражается в любых «неправильностях», «шероховатостях» зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых ощущений: терпком вкусе густого чая, шершавых поверхностях посуды, ее неправильной форме; резких природных звуках в музыкальном сопровождении театра *Но*.

Следующие эстетические понятия имеют отношение к способу создания художественного образа. *Каруми* (букв. «лёгкость») — понятие, зафиксированное Басё и обозначающее способ осуществления творческого акта в дзэнско-даосском типе искусства. Именно такой тип доминировал в эпоху Камакура — Муромати и означал моментальность создания произведения. Басё образно характеризует этот метод: «Это как разрезать арбуз острым ножом»¹². Понятие *каруми* непосредственно связано с изобразительным искусством, с каллиграфией и живописью тушью, с поэзией трёхстиший (*хокку*) и «сцепленных строф» (*рэнга*), где художественный образ создается мгновенно, на едином дыхании и без помарок. Такой способ художественного творчества имеет отношение к действию Дао и соответствует мгновенности возникновения и исчезновения форм в феноменальном мире. В результате произведение принимает вид экспромта, эскиза, фрагмента. Virtuозность исполнения «единым штрихом» — признак большого мастера.

Мономанэ, букв. «подражание вещам» — понятие, разработанное в трактатах вышеупомянутого Дзэми. Согласно его концепции искусства, внешнее подражание — это лишь подготовительный этап, первое приближение к идеальному образу, выявление в феноменальном мире *юэна* — скрытой, тёмной, неявленной красоты. *Мономанэ* имеет также отношение к Дао и изначальной природе Будды, лежащей в основе

мироздания. Поэтому главной задачей актёра была передача сокровенной сути бытия, лежащей за его конкретными явленными формами, передача некоего «идеального типа», «идеального первообраза». По мнению Дзэми, «прекрасное в природе, хоть и тленно и быстротечно, но несет в себе таинственный отблеск вечности, исполнено залогов жизни, и человек, чтобы приобщиться к вечному совершенству вселенной, должен подражать ему, копировать это совершенство в своей деятельности»¹³.

Следует отметить еще одну замечательную черту японского традиционного искусства, вытекающую непосредственно из мировоззренческих и эстетических основ периода Камакура-Муромати и получившую дальнейшее развитие в эпоху Эдо — Токугава. Имеется в виду сам способ бытования искусства и передачи традиции в рамках так называемой системы *измото*. Система *измото* (букв. «основа дома») подразумевала не просто получение художником — мастером определенной суммы навыков в избранной профессии, а способ *наследования традиции как образа, пути (Дао) всей жизни*. Средневековая система обучения канонам требовала от художника самоотречения и полного подчинения воле патриарха Дома — *измото*, требовала почти монашескую дисциплину, соблюдения всех норм и табу. Обучение протекало путем непосредственных контактов мастера и ученика (в идеале — сына, либо усыновленного, взявшего фамилию и имя главы Дома). Скрупулезное следование традиционным принципам творчества приводило к нивелировке индивидуальных, «авторских» черт в работах разных мастеров одного Дома.

Характерным примером Дома может служить актерская династия Итикава¹⁴. На протяжении веков сыновья вслед за отцами под одним и тем же именем и фамилией, различаясь только порядковым номером (Итикава Дандзюро Первый, Итикава Дандзюро Второй и т.д.) играли в одном и том же амплуа. Если вы посмотрите на цветные гравюры разных лет разных художников, изображающие актеров этого Дома в прославившей их роли самурая Сибараку, вы увидите их абсолютную одинаковость и не сможете отличить одного актера от другого. Такая «деиндивидуализация» отдельной личности лишь подчеркивала непреходящую ценность канонов школы, в рамках которой они творили.

Благодаря системе Домов — *измото*, которая оберегала традицию, Япония смогла сохранить для

¹² Цит по.: Бреславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. С. 31.

¹³ Дзэми Мотокиё. Предание о цветке стиля. Фусикадэн. М.: Наука, 1989. С. 45.

¹⁴ См.: Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984.

многих поколений жителей этой страны самые изысканные образцы своих искусств. В данном случае уместно привести следующее суждение эстетика Ю. Борева: «Репрезентативность вида искусства предполагает создание в его рамках классических образцов, ибо только они сохраняют значение для новой эпохи и передают по исторической «вертикали» дух своего времени»¹⁵.

Следующий этап развития японской эстетики связан со становлением «третьего сословия», к которому в эпоху Эдо-Токугава относилось, прежде всего, купечество и среднее и мелкое самурайство — выходцы из крестьянской среды. Именно их вкусы и представление о красоте определяли эстетику тех видов искусства, которые на Западе середины XIX в. стали олицетворять искусство Японии вообще.

Надо отметить, что руководство сёгуната Токугава (военное правительство — *бакуфу*) приложило немало усилий для поднятия образовательного уровня населения и, прежде всего, социального слоя, служившего опорой государства самураев. В «Кодексе воина» («*Букэ сёхатто*», 1615 г.) говорится: «Сердце и все мысли воина должны быть посвящены искусству владения кистью и ... искусству стрельбы из лука и верховой езды. Заветом древних богов было: сначала искусство письма, а затем военное искусство»¹⁶. «Искусство владения кистью» подразумевало не просто грамотность как таковую, но и определенную нормативную сумму знаний в области классических конфуцианских произведений, поэзии, каллиграфии.

Как мы уже говорили выше, при сёгунах была основана конфуцианская академия для самураев *сё-хэйко*. Это произошло в 1630 г. в новой столице Эдо (современный Токио). Школы более низкого ранга были открыты по всей стране. Для простого народа существовали храмовые школы *тэрагоя*, где обучали основам грамоты и математики. В город Эдо из Канадзавы была перевезена огромная библиотека, фонды которой пополнялись в течение трехсот лет.

В конце XVI — начале XVII вв. началась эпоха книгопечатания. Были созданы тиражи классических произведений японской культуры: пьесы театра *Но*, прозы и поэзии «золотого века» японской литературы — эпохи Хэйан. Тогда появились первые издания японской классики, иллюстрированные гениями декоративного искусства Хонъами Козцу (1558-1637) и Таварая Сотаци (первая половина XVII в.). Купцы

и высшее самурайство стремились украшать свои дома всем самым лучшим, что можно было купить за деньги: красочными ширмами, фарфоровой посудой, живописными свитками. Стали популярны походы в новые театры: кукольный *Дзёрури* и драматический — *Кабуки*.

В отличие от искусства предыдущего периода, искусство и литература эпохи Эдо — Токугава отражали не всегда возвышенные, а часто — и вовсе приземленные вкусы третьего сословия с его тягой к лакированной яркости, броскости, эротике. Такой тип красоты с оттенком вульгарности получил название *цуби* — «гламурная красота».

Главными героями литературных и драматических произведений популярного писателя Ихары Сайкаку (1642-1693) и известного драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653-1724) становятся богатые купеческие сыновья и их пассии легкого поведения из «зеленых кварталов». Обитательницы этих кварталов, наряду с актёрами театра *Кабуки*, были главными персонажами нового вида искусства — цветной гравюры *ukiё-э* (букв. «картины плывущего мира»).

Ранее, ещё в далёкие хэйанские времена, термин *ukiё* обозначал бренность, непостоянство феноменального мира. Он нёс в себе оттенок знаменитой хэйанской грусти по мимолётности бытия. Символом такой мимолётности чаще всего являлись цветы японской вишни сакуры, осыпающейся на третий день цветения. Теперь же, в XVII-XIX вв. термин *ukiё*, сохранив оттенок мимолётности, приобрел новое значение: «хоть миг — да мой!» В результате мир *ukiё* стал ассоциироваться с не всегда благопристойным поведением богачей, стремившихся как можно скорее получить максимум чувственных удовольствий. В сфере искусства мир *ukiё* — это мир повседневной жизни, вдруг приобретшей непреходящую ценность именно из-за своей преходящести. На картинах и гравюрах этого времени, наряду с традиционными темами, представлены в изобилии сцены из повседневной жизни, которые изображены в мельчайших подробностях. По этим произведениям можно судить о том, как работали магазины, цирюльни, прачечные, бани. С высоты птичьего полета можно заглянуть в будуары красавиц или в актерские гримерные. Мы можем с точностью узнать о том, как проходили праздники и как на специальных носилках осуществлялись переправы через разлившиеся реки.

Патриотически-настроенные учёные-интеллигенты, такие как Камо Мабути (1697-1769) и Мотоори Норинага (1730-1801), впоследствии названные представителями «*Кокугакуся*», возмущались падением нравов в стране и измельчением тем родного искус-

¹⁵ Боров Ю.Б. Эстетика. Т. 1. Смоленск: Русич, 1997. С. 572.

¹⁶ Цит. по: Гришелёва Л.Д. Формирование японской национальной культуры. Конец XVI — начало XX вв. М.: Искусство, 1986. С. 22.

ства. Они видели главную причину «упадка духа» в восприятии буддийско-конфуцианской идеологии в качестве государственной и выступали за возврат к исконному синтоизму. Именно они положили начало серьезному систематическому изучению и научному комментированию литературного наследия эпох Нара и Хэйан, ратуя за возврат национального искусства в лоно эстетики *аварэ*.

Тем не менее, искусство именно этого периода произвело в XIX в. сильное впечатление и повлияло на творчество парижских импрессионистов и постимпрессионистов. Главный «японист» постимпрессионизма, Ван Гог копировал гравюры Хокусая, пытался писать иероглифы и изобразил себя в одеянии буддийского монаха. (Примечательно, что обилием декоративно завивающихся облаков и закручивающейся листвой деревьев в японском стиле он превзошел своих учителей — Хокусая и Хиросигэ. У Ван Гога даже земля представляет собой скопление завитков).

Всё это стало возможным благодаря «открытию страны» в сер. XIX в., в самом конце сёгуната Токугава. Тогда Европа и Сев. Америка пережили бум любви ко всему японскому — *жапонезри* (франц. «увлеченность Японией»). Японские произведения изящного и прикладного искусства в огромных количествах ввозились в Европу.

«Сейчас нам трудно даже вообразить себе реальные размеры моды на всё японское. Она затронула самые различные социальные слои населения Запада, причем самых разных регионов — от Франции и Британии до Восточной Европы и Северной и Центральной Америки. Она проявлялась не только в огромном числе ввозимых из Японии изделий. Она характеризуется огромным разнообразием произведений, и имела черты одержимости»¹⁷, — пишет современный профессор Токийского университета Хага Тору.

Действительно, за пятьдесят лет (1850-1900 гг.) в страны Запада и прежде всего во Францию, бывшую законодательницей мод, были ввезены десятки тысяч одних только цветных гравюр *укиё-э*. Но, кроме того, в огромных количествах ввозились и произведения прикладного искусства, такие как веера, лаковые шкатулки, изделия из керамики, гребни; складные и одинарные ширмы, расписанные художниками школ *Кано* и *Корин*, а также японское платье — кимоно.

Импрессионист К. Моне и американский художник Дж. Уистлер изображали своих моделей в кимоно на фоне японских гравюр и вееров. В самом центре Парижа на улице Риволи открылся магазин, торговавший

изделиями японских мастеров. Его частыми посетителями стали братья Гонкуры, Ш. Бодлер, Э. Мане. На втором этаже именно этого магазина Винсент Ван Гог рылся в 1886 г. в кипах дешевых японских цветных гравюр, восхищаясь их лаконичностью и четкостью линий.

Крупный знаток японского искусства Хаяси Тадамаса вплоть до 1905 года занимался ввозом в Европу предметов традиционного национального искусства, от антиквариата до современных печатных гравюр. Он дружил с Эдмоном Гонкуром и Эмилем Гимэ, страстным коллекционером, именем которого ныне назван знаменитый парижский Музей дальневосточного искусства. Хаяси же консультировал художественные галереи и частных любителей.

Вершиной деятельности Хаяси Тадамаса стала парижская выставка 1900 года, для которой он предоставил национальные сокровища от эпохи Хэйан до современности. Правительство Японии придавало огромное значение формированию у людей Запада идеализированного образа своей родины с помощью ее необыкновенно выразительного искусства. Достаточно сказать, что до 1868 года, т.е. вплоть до так называемой реставрации Мэйдзи, организацией художественных выставок занимались специальные представители военного правительства сёгуната, включая даже членов правящего клана Токугава (к примеру, Токугава Акитакэ был ответственным за парижскую выставку 1867 г.).

После того, как система сёгуната прекратила свое существование, пропагандой японского искусства занялось императорское правительство Мэйдзи. Им были организованы выставки в Вене в 1873 г., в Филадельфии в 1876 г. и в Париже в 1878 и 1900 гг. В результате такой пропаганды к японскому искусству перестали относиться просто как к любопытной экзотике. Японские мотивы явственно звучат в работах таких мэтров французской живописи, как К. Моне (картина «Японочка») и Э. Мане (портрет писателя Эмиля Золя на фоне японской гравюры, изображающей борца *сумо*), написанных в 1867 г.

Японское искусство стало не только важным декоративным элементом искусства Ар Нуво, но и определило стилистику художественных образов у таких гениальных мастеров, как Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Анри Тулуз-Лотрек, Анри Ривьер. Об этом говорит выбор тем картин, уплощенность, высокая точка схода и упрощенное цветовое решение; особая роль линии — т.е. сама сердцевина их художественного образного строя. «Стремясь избавиться от оков западной академической традиции, — отмечает проф. Хага, — они испытали сильное влияние того,

¹⁷ Хага Тору. *Нихон-но би* (Японское понимание красоты). Токио: Бунка синкокай, 1985. С. 16.

что казалось им свободой и резкой прямоотой в японском искусстве»¹⁸.

Не может быть никакого сомнения, что в работах по стеклу Эмиля Галле (одна из вершин французского прикладного искусства в стиле *Ар Нуво*) художественный образ формируется, следуя особенностям образного строя японских художников эпох Момояма (конец XVI в.) и Эдо-Токугава. Этот факт позволяет нам говорить, что постепенно поверхностный взгляд на искусство Японии сменился серьезным проникновением в сущность японской эстетики, что оказало большое влияние на художественный стиль европейского модерна кон. XIX — нач. XX вв.

Углублению понимания структуры японского художественного образа способствовало издание в Париже журнала «*Le japon artistique*» на трёх языках — французском, английском и немецком. Богато иллюстрированное издание, освещало с 1888 по 1891 гг. проблемы изящного и прикладного японского искусства. Там печатались серьёзные научные работы о цветной гравюре, керамике, мечях, гребнях, о миниатюрной скульптуре *нэцке*, об архитектуре и театре. Статьи в этом журнале были не просто описательными, в них делалась попытка осмысления эволюции понимания прекрасного и

воплощения эстетического идеала в различные периоды японской истории. Авторы журнала указывали на взаимосвязь эстетических идеалов разных эпох с господствовавшими в обществе религиозно-философскими взглядами.

Аналогичный процесс усвоения западной культуры шел параллельно и в самой Японии, буквально захлебнувшейся в информационном потоке с Запада после «открытия страны» в 1868 г. Японцам потребовался достаточно большой промежуток времени и немалые умственные усилия для того, чтобы разобраться в иерархии ценностей и образном строе западной культуры¹⁹.

Глубокое изучение Востока и, в частности Дальнего Востока, его языков и письменности, его религиозных и философских учений, его искусства и литературы ознаменовалось появлением соответствующих кафедр в ведущих университетах Германии и России, что свидетельствовало об обретении ориенталистикой полноценного научного статуса. Художественная яркость первого впечатления от соприкосновения с новым ликом красоты, непривычным, и, тем не менее, вполне явственным, еще долгое время определяла процесс взаимопостижения западной и восточной культур...

Список литературы:

1. Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984.
2. Бигаку. Эстетика в 5-ти тт. Т. 1. Токио: Дайгаку сёппанкай, 1985.
3. Боров Ю.Б. Эстетика в 2-х тт. Т. 1. Смоленск: Русич, 1997.
4. Бреславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981.
5. Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
6. Бычков В.В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика отцов церкви. М., 1995.
7. Григорьева Т.П. Дао и логос. М.: Наука, 1992.
8. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
9. Гришелёва Л.Д. Формирование японской национальной культуры. Конец XVI — начало XX вв. М.: Искусство, 1986.
10. Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля. Фусикадэн. М.: Наука, 1989.
11. Ермакова Л.М. Слова богов и песни людей. М.: Наука, 1995.
12. Кэнко Хоси. Записки от скуки // Классическая японская проза XI-XVI вв. М.: Наука, 1988.
13. Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985.
14. Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10.
15. Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Философские очерки. Саарбрюкен: Ламберт, 2012.

¹⁹ См.: Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10. С. 132-139; Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. 2012. № 7.

¹⁸ Там же. С. 22.

16. Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. 2012. № 7.
17. Трубникова Н.Н. Кукай. Кобо Дайси. Три учения указывают и направляют. Санго сиики. М.: Савин. 2005.
18. Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями. М.: Росспэн, 2000.
19. Хага Торү. Нихон-но би (Японское понимание красоты). Токио: Бунка синкокай, 1985.

References (transliteration):

1. Anarina N.G. Yaponskiy teatr No. M.: Nauka, 1984.
2. Bigaku. Estetika v 5-ti tt. T. 1. Tokio: Daygaku syuppankay, 1985.
3. Borev Yu.B. Estetika v 2-kh tt. T. 1. Smolensk: Rusich, 1997.
4. Breslavets T.I. Poeziya Matsuo Base. M.: Nauka, 1981.
5. Buddizm v Yaponii. M.: Nauka, 1993.
6. Bychkov V.V. Aesthetica Patrum. Estetika ottsov tserkvi. M., 1995.
7. Grigor'eva T.P. Dao i logos. M.: Nauka, 1992.
8. Grigor'eva T.P. Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya. M.: Nauka, 1979.
9. Grisheleva L.D. Formirovanie yaponskoy natsional'noy kul'tury. Konets XVI — nachalo XX vv. M.: Iskusstvo, 1986.
10. Dzeami Motokie. Predanie o tsvetke stilya. Fusikaden. M.: Nauka, 1989.
11. Ermakova L.M. Slova bogov i pesni lyudey. M.: Nauka, 1995.
12. Kenko Khosi. Zapiski ot skuki // Klassicheskaya yaponskaya proza XI-XVI vv. M.: Nauka, 1988.
13. Murian I.F. Sady Daytokudzi // Chelovek i mir v yaponskoy kul'ture. M.: Nauka, 1985.
14. Skvortsova E.L., Lutskiy A.L. K probleme vospriyatiya zapadnoy filosofii v Yaponii // Voprosy filosofii. 1985. № 10.
15. Skvortsova E.L. Kul'turnaya traditsiya i yaponskaya esteticheskaya mysl' XX veka. Filosofskie ocherki. Saarbryuken: Lambert, 2012.
16. Skvortsova E.L. Yaponiya: krizis kul'turnoy identichnosti pri vstreche s zapadnoy tsivilizatsiey // Voprosy filosofii. 2012. № 7.
17. Trubnikova N.N. Kukay. Kobo Daysi. Tri ucheniya ukazyvayut i napravlyayut. Sango siiki. M.: Savin, 2005.
18. Trubnikova N.N. «Razlichenie ucheniy» v yaponskom buddizme IX v. Kukay (Kobo Daysi) o razlichiyakh mezhdutaynym i yavnymi ucheniyami. M.: Rosspen, 2000.
19. Khaga Toru. Nihon-no bi (Yaponskoe ponimanie krasoty). Tokio: Bunka sinkokay, 1985.