

 ORIENTALIA
ET CLASSICA
V (LXXVI)

ТЕКСТЫ МАГИИ И МАГИЯ ТЕКСТОВ

КАРТИНА МИРА,
СЛОВЕСНОСТЬ И ВЕРОВАНИЯ
ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

孝
福
清

Orientalia et Classica

**Тексты магии и магия текстов:
картина мира, словесность и
верования Восточной Азии**

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2022

Тексты магии и магия текстов: картина мира, словесность и верования Восточной Азии / «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2022 — (Orientalia et Classica)

ISBN 978-5-7598-2441-1

Книга посвящена видному отечественному ученому-востоковеду Б.Л. Рифтину (1932–2012) и призвана отразить широкий спектр его научных интересов и направлений профессиональной деятельности. Собранные в книге исследования основаны на материалах традиционных и современных культур Китая, Тайваня, Японии, Кореи, Вьетнама и Монголии и продолжают заложенные Б.Л. Рифтиным традиции изучения межкультурного взаимодействия, эволюции религиозных представлений, мифологических сюжетов, обрядовых и гадательных практик, а также литературных жанров. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-7598-2441-1

, 2022
© Высшая Школа Экономики
(ВШЭ), 2022

Содержание

Предисловие	6
Борис Львович Рифтин: синолог, фольклорист, филолог	8
Академик синологии	8
Вклад академика Б. Л. Рифтина в развитие на Тайване типологических фольклористических исследований и синологии	13
Фотографии	17
Восток – Запад: диалог культур	27
Символика в картине Сиба Ко:жан[1] (1738/1747–1818) «Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада»	27
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Тексты магии и магия текстов: картина мира, словесность и верования Восточной Азии *под науч. ред. И. С. Смирнова*

Orientalia et Classica

V (LXXVI)

Серия основана в 2001 г. С 2020 г. издается НИУ ВШЭ

Главный редактор серии – И. С. Смирнов

Редакционная коллегия серии:

В. И. Брагинский (SOAS, London), Мицүёси Нумано (Токуо Univ., Japan), Ли Чжэнжун (Beijing Normal Univ., China), А. Н. Мещеряков (ИКВИА НИУ ВШЭ), А. Г. Сторожук (Востфак СПбГУ), Н. В. Козлова (Государственный Эрмитаж), А. И. Иванчик (ИКВИА НИУ ВШЭ/Univ. of Bordeaux, France), И. С. Архипов (ИКВИА НИУ ВШЭ), Н. В. Брагинская (ИКВИА НИУ ВШЭ), И. С. Смирнов, председатель (ИКВИА НИУ ВШЭ), Manfred Krebernik (Universitaet Jena, Austria), Alexander Treiger (Dalhousie University, Canada), Маргалит Финкельберг (Israel Academy of Sciences and Humanities), Л. Е. Коган (ИКВИА НИУ ВШЭ)

Составители и ответственные редакторы выпуска:

Е. В. Волчкова, О. М. Мазо, А. А. Соловьева, А. Б. Старостина

Рецензенты:

д-р филол. наук И. В. Кульганек,

д-р филол. наук О. Б. Христофорова

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики <http://id.hse.ru>

© Авторы, 2022

© Составление. Волчкова Е.В., Мазо О.М., Соловьева А.А., Старостина А.Б., 2022

* * *

Предисловие

Мы представляем заинтересованному читателю коллективную монографию, замысел которой призван отразить многообразие исследовательских направлений – как локальных, так и междисциплинарных – видного отечественного ученого, академика РАН Б. Л. Рифтина. Потребовалось много усилий авторов разных поколений, профессиональной выучки, таланта, наконец, чтобы в весьма приблизительной полноте представить редкую многоликость его научных устремлений – тематическую, хронологическую, географическую.

Для того чтобы оценить масштабность задачи, достаточно ознакомиться с первым разделом книги, в котором коллеги, друзья, ученики Б. Л. Рифтина рассказывают о его научной судьбе. Статья С. Ю. Неклюдова и И. С. Смирнова, при всей ее краткости и эскизности, – самый полный на сегодня очерк сделанного Б. Л. Рифтиным в науке. Тан Мэн Вэй дополняет ее «тайваньским эпизодом» в жизни ученого: несколько лет Борис Львович провел на острове, занимаясь полевыми исследованиями фольклора коренных народностей и бытующих там различных версий легенды о Гуань-гуне. Благодаря любезности С. Ю. Неклюдова раздел дополнен уникальными фотографиями из его личного архива, запечатлевшими в том числе Б. Л. Рифтина, неоднократно в 70-е годы ездившего в экспедиции в Монголию.

Второй раздел посвящен восприятию и осмыслению иных культур как на Востоке, так и на Западе, а также неизбежной трансформации, которой подвергается в ходе этого процесса чужая традиция. Диалог культур Японии, Китая и Запада анализирует Е. К. Симонова-Гудзенко на примере символически насыщенного и наполненного аллегориями свитка японского художника XVIII в. Сибя Ко:кан. Искаженная интерпретация дипломатической практики при дворе китайского императора эпохи Тан, как демонстрирует в своей статье М. В. Грачев, легла в основу складывавшегося политического мифа об исключительности японской империи. В свою очередь, формирование образа Китая в России в первой половине XIX в., как показывает статья К. М. Тертицкого, происходило в том числе через фильтр переводов на западные языки и отражало структуру интересов образованной части российского общества.

В третьем разделе речь идет не только об институциональных религиях – даосизме и буддизме, – но и о придворных гаданиях, не относящихся непосредственно к таким религиям, а также о современных тайваньских «книгах добра» (*шань шу*), которые существуют на периферии поля народных религий. Обе статьи о даосизме посвящены разным этапам развития школы Цюаньчжэнь. И. В. Белая исследует мифопоэтическую образность стихотворений даосской наставницы XII в. Сунь Бу-эр, входившей в число основателей этой школы. П. Д. Ленков разбирает некоторые проблемы интеграции буддийских элементов в сотериологию той же школы на материале трактата XVII в. «*Лун мэнь синь фа*». В статье К. Г. Маранджян дана характеристика японскому изобразительному жанру, начало которому положила буддийская практика «медитации над девятью этапами смерти», а также рассмотрена традиция поэтических текстов, связанных с этим жанром. Исследование Н. А. Чесноковой освещает роль придворных гадателей («толкователей знаков»), специалистов в области «теории о ветрах и водах», в сакрализации власти монарха в средневековой Корее. В. М. Майоров сравнивает современные «книги добра», ходящие на Тайване, с принадлежащим к тому же жанру памятником XIV в. «*Мин синь бао цзянь*», прекратившим циркуляцию в материковом Китае, но оставшимся востребованным в других странах региона, и приходит к выводу о том, что из «побуждающих к добру» сочинений преимущественно секулярного содержания *шаньшу* трансформировались в религиозные тексты.

В четвертом разделе собраны исследования, посвященные актуально-мифологическим представлениям, отраженным в повествовательных и ритуальных практиках народов Вьетнама, Монголии и Китая. В материалах Е. В. Гордиенко и Ж. М. Юша рассмотрены

современные культы локальных духов, связанных с родовыми и общинными традициями. Е. В. Гордиенко уделяет большее внимание устным дискурсивным практикам и анализу интерпретационных моделей повествований о духах-покровителях общин (*тханьхоанг*) во Вьетнаме. Исследование Ж. М. Юша сосредоточено на рассмотрении и анализе обрядовой практики освящения ритуальных сооружений (*обо*) у современных тувинцев Китая. В статье А. Д. Цендиной рассматриваются гадательные практики монголов, известные по письменным источникам. Особое внимание в работе уделено анализу переводного памятника «Нефритовая шкатулка», чрезвычайно популярного в монгольской среде в XIX в.

В пятом разделе, посвященном литературе и фольклору, рассматриваются особенности китайских литературных жанров, фольклорные сюжеты народов Китая и особенности калмыцкого эпоса. Китайской словесности посвящена статья Л. В. Стеженской. Автор подробно разбирает жанровые особенности диалогов *дуйвэнь* (ответ на вопрос) и *дуй* (экзаменационный ответ на вопрос, заданный в специальном императорском эдикте), описанных в средневековом трактате Лю Се «*Вэнь синь дяо лун*». В статьях по китайскому фольклору рассмотрено взаимодействие с инокультурными сюжетами. А. Б. Старостина, анализируя рассказ «Моу Ин» из средневекового сборника «*Сяо Сян лу*» («Записи с берегов рек Сяо и Сян»), показывает, что в нем впервые зафиксирован сюжет о свате-мертвеце, пришедший в Китай с Запада. В статье О. М. Мазо обсуждаются варианты нарративов о почтительном сыне Дин Лане в различных регионах Китая, а также их связи с сюжетами преданий *ицзу* и *лаху*. Б. Ю. Сенглеев исследует сюжет и структуру описаний поединков героя калмыцкого исторического фольклора Мазан-батара и сравнивает их с другими эпическими традициями.

Последний раздел исследует проблему преломления классических жанров, верований и традиций в современном мире с его новыми запросами и средствами выражения. В. Б. Виноградская анализирует популярный продукт китайских «новых медиа» в стиле «куриный бульон для души» и возводит его к традициям дидактических сочинений, афоризмов «чистых бесед» и чань-буддийских притч. В статье Е. В. Волчковой рассматривается трансформация культов божеств-покровителей приворотной магии в контексте эволюции народной религиозной традиции современного Тайваня. Р. С. Лашин на основании творчества писателя Май Цзя показывает, как в Китае был переизобретен жанр шпионского романа, синтезировавший западную литературную традицию с элементами жанра «красной классики» и отражающий растущий в китайском обществе спрос на патриотическую героиню.

Творчество Б. Л. Рифтина вдохновляет на продолжение разработки начатых им тем. В числе результатов этой деятельности – основание регулярной международной конференции «Рифтинские чтения», а также издание данной коллективной монографии, которую можно назвать продолжением фestsрифта к 75-летию академика Б. Л. Рифтина «Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература» (2010).

Е. В. Волчкова, О. М. Мазо,

И. С. Смирнов, А. А. Соловьева, А. Б. Старостина

Борис Львович Рифтин: синолог, фольклорист, филолог

**Академик синологии
С. Ю. Неклюдов, И. С. Смирнов**

Б. Л. Рифтин (1932–2012) – известный отечественный китаевед, доктор наук, академик РАН. Статья посвящена основным направлениям его научной деятельности, в частности вкладу в изучение китайских классических романов, китайской и монгольской устной сказочных традиций, китайской мифологии, мифологии аборигенов Тайваня, дунганского фольклора, китайского лубка (*няньхуа*) и истории русского китаеведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Б. Л. Рифтин, российская синология, китайский фольклор, китайская литература

В гуманитарном знании есть области, редко посещаемые исследователями. Это не значит, что они хорошо изучены или малозначительны для культуры (и мировой, и национальной); зачастую дело обстоит как раз противоположным образом. Причина невнимания к ним обычно обусловлена инерцией научной традиции, которая следует когда-то сложившимся приоритетам и не испытывает потребности в их корректировке. Положение специалистов в данных областях двойственно: с одной стороны, их уникальность несомненна и, как правило, признается научным сообществом, но с другой – такой специалист не может не испытывать своего рода «научного одиночества», обусловленного дефицитом диалогических отношений с коллегами, не владеющими или не интересующимися его предметом.

Подобным предметом является китайский фольклор. Отношение к культуре Китая почти исключительно как к письменной привело к тому, что тексты китайской устной словесности (на самом деле чрезвычайно обширной), как и вообще народные традиции Китая, изучались относительно мало – во всяком случае, за пределами своей страны. Специалисты в данной области чрезвычайно редки, за долгие годы востоковедческих занятий нам посчастливилось встретить (опять-таки за пределами Китая) лишь одного китаеведа-фольклориста – Бориса Львовича Рифтина (нынче, трудами его учеников, ситуация несколько улучшилась), хотя, конечно, синологическая квалификация этого замечательного ученого подобным определением отнюдь не исчерпывается.

Область научных исследований Б. Л. Рифтина – китайский классический роман и устная сказочная традиция, дунганский фольклор и китайское народное искусство, китайская мифология и мифология аборигенов Тайваня, взаимосвязи литератур Дальнего Востока (особенно китайско-монгольские литературно-фольклорные взаимосвязи) и история русского китаеведения. Он – автор нескольких сотен печатных работ, многие из которых опубликованы на китайском, японском, вьетнамском, английском и немецком языках.

Б. Л. Рифтин (по-китайски Ли Фу-цин ###), доктор филологических наук, академик РАН, родился в 1932 г. Ленинграде, в 1955 г. окончил китайское отделение Восточного факультета Ленинградского (ныне Санкт-Петербургского) университета, а после окончания университета переехал в Москву и в феврале 1956 г. поступил научным сотрудником в Институт мировой литературы АН СССР. Здесь он и работал более пятидесяти пяти лет, пройдя все ступени научной иерархии (от «младшего» до «главного») и возглавлял Отдел литератур Азии и Африки ИМЛИ. Здесь он подготовил кандидатскую и докторскую диссертации, выпустил подавляющее большинство своих трудов, был избран членом-корреспондентом АН СССР

(1987) и действительным членом РАН (2006). С 2005 г. он являлся также профессором Института восточных культур и античности РГГУ, где читал курсы по китайскому фольклору, китайскому классическому роману и источниковедению.

Б. Л. Рифтин был профессором одного из тайваньских университетов, почетным профессором Ляочэнского университета и Синьцзянского педуниверситета (КНР), зарубежным профессором Нанькайского и Шаньдунского университетов (КНР). Он постоянно принимал участие в международных симпозиумах в КНР, на Тайване, в Японии, США, Германии, Чехии, Словакии, выступал с научными докладами и лекциями в Китае, Германии, Англии, Голландии, Австрии, Вьетнаме, Японии, США и в других странах. Научный авторитет Б. Л. Рифтина чрезвычайно высок. Он был членом многочисленных редколлегий востоковедческих журналов и книжных серий, лауреатом Государственной премии СССР (1990), его деятельность отмечена наградами Тайваня (1993) и КНР (2003, 2007, 2010).

Когда заходила речь об учителях, Борис Львович называл три имени: В. М. Алексеев, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский.

От замечательного отечественного синоведа, академика В. М. Алексеева, профессора Восточного факультета ЛГУ, студент-китаист усвоил принцип комплексного изучения литературы, фольклора, народного искусства и народных верований; под его влиянием сложилось отношение к китайской литературе не как к изолированному феномену, а как к части мировой литературы, с одной стороны, и словесности дальневосточного ареала – с другой (хотя для синологии такой подход отнюдь не самоочевиден). Впоследствии в своей научной деятельности Борис Львович распространил подобный принцип на исследование мифологических, сказочных и эпических традиций Китая (в частности, обратившись к проблеме миграции индийских сюжетов в дальневосточный регион) и сделал это исследование в полном смысле слова компаративным.

С именем В. М. Алексеева связана и многолетняя деятельность Б. Л. Рифтина как собирателя, исследователя и издателя *няньхуа* – своеобразных китайских лубков на разнообразнейшие фольклорные, театральные и прочие сюжеты. В. М. Алексеев был первым синоведом, увидевшим в простонародных картинках серьезный элемент китайской культуры. Еще в студенческие годы В. М. Алексеев попытался понять смысл попавшейся ему на глаза народной картины из собрания ботаника Комарова, но не преуспел в этом; не смогли или не захотели помочь ему и преподаватели – как русские, так и китайцы. Только оказавшись в Китае, молодой магистрант смог постепенно проникнуть в многозначный мир народных изображений, построенных, как правило, на сочетании различных изобразительных и словесных ребусов. В. М. Алексеев собрал замечательную коллекцию китайских народных картин, но опубликовать их не смог – подобный альбом требовал серьезных денег на издание, а найти их не удалось.

Не удалось напечатать при жизни В. М. Алексеева и почти ничего из написанного им о китайских лубках. Б. Л. Рифтин сделал очень много для того, чтобы через пятнадцать лет после смерти ученого появился сборник его статей. С тех пор Борис Львович не оставлял занятий народными изображениями, сосредоточившись на сюжетах лубочных картин. Он первым в синологии сумел показать, как воплощаются в народном искусстве сюжеты двух романов-эпопей – «Троецарствия» и «Речных заводей», как взаимодействуют письменная литература и народные традиции. В 1991 г. в Пекине был издан подготовленный Б. Л. Рифтиным альбом, в котором не только представлены уникальные лубки, но и сделана фундаментальная попытка классифицировать изображения по типам. Продолжением этой работы стало исследование о связи словесных и изобразительных картин в китайской традиционной словесности.

Как профессиональный фольклорист Б. Л. Рифтин получает подготовку у В. Я. Проппа – также еще в студенческие годы, в течение трех лет (1952–1955) слушая его курсы и занимаясь в его семинаре (на филологическом факультете и на факультете народов Севера ЛГУ). Интерес к фольклору неразрывно связан с интересом к живой устной традиции. И вот, начиная

с первого курса и на протяжении ряда лет (1951, 1953, 1954), Б. Л. Рифтин ездит для изучения диалектов разговорного китайского языка в Киргизию к дунганам – китайским мусульманам, относительно недавним выходцам из Китая. Работая в колхозе подручным каменщика, он впервые слышит исполнение сказок и песен, делает свои первые записи сказочных текстов (они положили начало его исследованиям как собственно дунганской, так и китайской сказки). Там же слышит он и сказание о Великой стене, которое впоследствии ляжет в основу его кандидатской диссертации (1961) – в ней по письменным источникам, по фиксациям устной традиции Б. Л. Рифтину удается проследить особенности более чем тысячелетнего развития данного сюжета в его разных жанровых воплощениях, показав тем самым, какие безграничные возможности для изучения истории фольклора дает материал китайской словесности.

До конца жизни В. Я. Пропп внимательно следит за научной деятельностью своего ученика. В отзыве на его докторскую диссертацию он подчеркивает, что автору успешно удалось «установить закономерности перехода литературной эпопеи, имеющей своим источником фольклор, обратно в устную сказовую традицию», рассмотреть обе направленности движения между фольклором и литературой. Он высоко оценивает мастерство, с которым проанализирована «совокупность всей художественной системы традиционного прозаического сказа, включая формы исполнения (речь, жесты, мимику, интонацию), это мог сделать только живой и вдумчивый слушатель, по книгам этого не сделаешь» (и действительно: в Пекине Б. Л. Рифтин имел счастливую возможность ознакомиться с исполнением народного сказа, так сказать, в естественных условиях). По мнению Владимира Яковлевича, «хорошо раскрыта фактура фольклорных произведений, а именно она в первую очередь определяет успех у слушателей и художественность изложения. Точно и четко показано в работе, как авторский текст переходит в фольклор и что при том получается, очень хорошо говорится о детализации описания в письменном и устном повествовании, об отличии между эпическим и драматическим искусством. Продуманно решается спорный вопрос о взаимоотношении между сказительским текстом, письменной литературой и традиционным фольклором». В. Я. Пропп поддерживает как предложенную Б. Л. Рифтиным методику «сопоставления вариантов китайского прозаического сказа с разбивкой на отдельные действия», так и «введение новых терминов (“узлы”, “интервалы”, “плоскости повествования”)». Можно добавить, что методика Б. Л. Рифтина действительно может быть весьма продуктивно использована в гораздо более широком круге фольклористических исследований.

Примечательно, что зачисляется Борис Львович в ИМЛИ в один день с Е. М. Мелетинским, также оказавшим сильнейшее влияние на молодого востоковеда в его сравнительно-типологических занятиях мифом, сказкой и эпосом. В частности, именно под этим влиянием Б. Л. Рифтин продолжил работу (начатую еще В. М. Жирмунским) по компаративному расширению круга типологически однородных эпических мотивов, вводя в него китайский материал, до того совершенно неосвоенный; для синологии это еще один убедительный опыт включения самобытных традиций Китая в контекст мировой культуры. С другой стороны, Борис Львович впервые в филологии последовательно применил к китайскому фольклору аналитические приемы русской фольклористики. Первым в отечественной науке обратился Б. Л. Рифтин и к углубленному исследованию китайской мифологии, причем не только древних традиций, реконструируемых по книжным памятникам, но и к ее живым формам, связанным с современными религиозными культурами (что также раньше не делалось). Результат – монографии, статьи на русском и китайском языках, грандиозные библиографии по данному предмету.

В 1970-е годы Борис Львович много занимался китайскими сюжетами в монгольском фольклоре, прежде всего – синтетическим жанром «книжных сказов» (*бэнсэн улигэр*), причудливо сочетающим в себе стилистические черты монгольского героического эпоса с тематикой китайских историко-авантюрных повествований. Он ездил в монгольские фольклорные экспе-

диции (1974, 1976, 1978), записывая и изучая уникальные образцы творчества восточномонгольских эпических певцов (*хурчи*).

С 1992 по 1998 г. Б. Л. Рифтин преподавал в университетах Тайваня, читал на китайском языке китайским студентам курсы по китайскому фольклору (один год – также и русскому), китайскому классическому роману и русско-китайским отношениям (до XX в.). Кроме того, он руководил научной программой по собиранию и изучению устных традиций аборигенов Тайваня. Это второй случай в русской науке после Н. А. Невского, еще в 1920-е годы собиравшего фольклор в этих краях. Борис Львович ездил по следам своего знаменитого предшественника, дополняя его наблюдения и отмечая изменения, которые произошли в течение этих семидесяти лет.

Особо надо остановиться на теоретических штудиях Б. Л. Рифтина в сфере китайской и, шире, дальневосточной словесности. В целом ряде его работ делается весьма небезуспешная попытка рассматривать литературы Востока в контексте всемирной литературы, распространить – с соответствующими дополнениями и коррекцией – западные литературоведческие категории на восточный материал, не лишая его оригинальности и самобытности. Так, исследуя проблему жанра в китайской литературе и признавая приемлемость этого понятия для средневековой китайской словесности, Б. Л. Рифтин подчеркивает эффективность собственно китайских механизмов складывания и оформления жанровых категорий посредством фиксации их в соответствующих антологиях – прозаических и поэтических.

К этому направлению ученой деятельности Б. Л. Рифтина примыкают его работы о переводе с китайского языка на русский известных литературных произведений, главным образом прозаических. Здесь нельзя не выделить масштабную статью, в которой буквально слово за словом разбирается работа академика В. М. Алексеева по воссозданию на русском языке блестящего стиля великого китайского новеллиста Пу Сун-лина (Ляо Чжая); кроме другого русского перевода и перевода на английский для сравнения привлекается перевод и на современный китайский язык. Используя введенные М. Л. Гаспаровым понятия «точности» и «вольности» перевода, Б. Л. Рифтин убедительно свидетельствует о высочайшем мастерстве В. М. Алексеева – создателя особого языка для возможно более полной передачи стилистической многослойности и лексического изобилия китайского оригинала.

Необходимо, наконец, упомянуть об удивительной способности Бориса Львовича находить в разных библиотеках мира неизвестные исследователям образцы художественной словесности старого Китая. Об этих находках расскажут такие публикации Б. Л. Рифтина, как «Дополнения к каталогам китайских романов и произведений простонародной литературы», «Каталог печатных изданий простонародной литературы провинции Гуандун из собраний России». В Санкт-Петербурге он отыскал рукопись великого романа «Сон в Красном тереме», в Москве – рукопись несохранившегося в Китае старинного романа «Гу ван янь» («Хотите – верьте, хотите – нет»). Не случайно вокруг имени Б. Л. Рифтина – книжного археолога слагались легенды. Говорят, однажды, беседуя с директором Пекинской библиотеки в его кабинете, он заметил, что под ножку старинного книжного шкафа для устойчивости подложена стопка бумаг с иероглифами. Приглядевшись, Б. Л. Рифтин настоятельно попросил у хозяина разрешения посмотреть на бумаги, а когда, уступая упорству гостя, шкаф приподняли, оказалось, что устойчивость ему придавал старинный, никому не известный ксилограф. Что ж, порой легенда говорит о человеке больше, чем самая правдивая история.

Если отвлечься от того огромного значения, которое труды Б. Л. Рифтина имеют для Китаеведения (шире – для изучения словесности всего дальневосточного региона), и кратко резюмировать уникальный исследовательский опыт ученого, то следует признать следующее: современное исследование устной и книжной словесности достигает тем больших успехов, чем эффективнее используются методы сравнительного и типологического анализа. В книгохранилищах и архивах, в дунганской деревне и в павильоне пекинского сказителя, в монгольских

степях и у аборигенов Тайваня Борис Львович всегда оставался верен сравнительному и типологическому методам, рассматривая каждое явление не только в его своеобразии, но также в широком контексте мировой литературы и мировой культуры.

Была одна важная область деятельности ученого, в которой Б. Л. Рифтин десятилетиями преуспевал до обидного мало, – преподавание, или, говоря возвышенно, воспитание научной смены. Это тем более досадно, что каждый, кто когда-нибудь обращался к Рифтину за научной консультацией (а это, без преувеличения, практически все действующие наши китаеведы!), помнит, сколь безотказен и самоотвержен бывал он в поисках ответов на любой профессиональный вопрос, как часами возился с безвестным студентом или помогал маститому коллеге. В Рифтине чувствовался прирожденный наставник, и отсутствие учеников, способных воспринять от него бездну синологической премудрости, огорчало не только его самого.

Эту вопиющую несправедливость удалось отчасти исправить, увы, только ближе к концу жизненного пути ученого. Когда в нашем тогдашнем Институте восточных культур и античности открылась специализация по китаеведению, пригласить преподавать Б. Л. Рифтина было поистине делом чести. Согласился он с присущей ему благородной простотой, не кокетничал занятостью, не ссылаясь на годы (и вправду немалые!), даже зарплатой не поинтересовался. Начал приезжать и читать лекции. Сначала первокурсникам «Введение в синологию» (кстати, единственный курс, который сам успел прослушать у великого Алексеева), раздел «Словари и справочники». Нужно было видеть, как ранним утром маститый ученый спешит к университетскому подъезду с тяжеленным рюкзаком книг. «А как же иначе, нужно, чтобы студенты с самого начала привыкали к словарям, знали, где что искать», – неизменно уверял он молодых коллег.

Повзрослевшим студентам-китаистам академик Б. Л. Рифтин начал читать курс китайского фольклора. Мы, преподаватели, прекрасно понимали, как несказанно повезло нашим подопечным: профессор обладал обширными, уникальными познаниями в предмете. Хочется думать, они оценили не только выдающуюся синологическую эрудицию лектора, но и доброту Бориса Львовича, его нечиновность, доступность, старомодную его учтивость и уходящую, к сожалению, из преподавательского обихода пунктуальность.

В память такого человека и ученого Институт классического Востока и античности НИУ ВШЭ и начал проводить Рифтинские чтения, которым, как и трудам Б. Л. Рифтина, суждена, надеемся, долгая жизнь.

Вклад академика Б. Л. Рифтина в развитие на Тайване типологических фольклористических исследований и синологии

Тан Мэн Вэй

В этой статье рассматривается научная деятельность Б. Л. Рифтина на Тайване, в том числе отмечается его неоценимый вклад в типологические исследования мифологии коренных народов Тайваня, а также китайских легенд о Гуань-гуне. Кроме того, чтобы восстановить исследовательский путь Б. Л. Рифтина, мы обратимся к воспоминаниям его тайваньских коллег. В заключительной части обобщаются результаты его исследовательской работы, уточняется значение его деятельности в развитии синологии на Тайване.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Б. Л. Рифтин, синология, российское китаеведение, тайваньские исследования, коренные народы Тайваня, типологические исследования фольклора.

Выдающийся российский и советский китаевед, академик В. М. Алексеев (1881–1951) говорил: «Если человек, исследующий иностранную культуру, сможет получить признание от страны изучаемой культуры, для него это будет большая честь». В этом Б. Л. Рифтин (1932–2012) похож на своего учителя, академика В. М. Алексеева, труды которого высоко оценило китайское научное сообщество.

В 1991 г. Б. Л. Рифтин по приглашению Тамканского университета прибыл с коротким визитом на Тайвань. Он стал одним из первых российских китаеведов, посетивших остров после распада СССР. С 1992 по 1998 г. Борис Львович, занимая должность приглашенного профессора в Государственном университете Цинхуа и католическом университете Провиденс, провел несколько экспедиций для сбора материала по фольклору аборигенов Тайваня. В начале XXI в. он периодически возвращался на Формозу с циклом лекций, а также для участия в конференциях. Последний его визит должен был состояться в 2012 г. по приглашению Государственного университета Чэнгун, но, к сожалению, незадолго до этого ученый скончался.

Наибольший вклад академик Б. Л. Рифтин внес в типологические исследования фольклора коренных народов острова. В своих трудах ученый опирался на работу советского лингвиста Н. А. Невского «Словарь языка тайваньской народности цоу». Для того чтобы перевести эту уникальную книгу на китайский язык, Б. Л. Рифтин отправился к коренным народам Тайваня, живущим в горной местности («*гаошань було*», или «горные народности»). Особый научный интерес для академика представляли мифы и предания этих народов, для изучения которых Б. Л. Рифтин провел серию полевых исследований. Результатом его многолетних научных изысканий стала книга «Мифы и рассказы о злых духах: сравнительное исследование мифов и сказок аборигенов Тайваня» [Рифтин, 1998]. Позднее, в 2006 г., Б. Л. Рифтин рассказал о методологической специфике и научной новизне этого труда: «Метод написания этой книги отличается от методов, которыми пользуются ученые из других стран. Я провел сравнительное исследование народных сказаний тайваньских коренных народностей с устным фольклором народов, проживающих на территории Китая» [Головачёв, 2018, с. 289]. Как верно отметил сам автор труда, им были проведены параллели не только между произведениями устного народного творчества коренных народов Тайваня и Китая, но и между мифами и преданиями тайваньских народностей и фольклором других народов мира. Более того, академиком Б. Л. Рифтиным была предпринята попытка на основе фольклористических данных реконструировать направления исторической миграции этносов на остров и выявить возможные истоки происхождения (т. е. этногенез) коренных народов Тайваня.

Для типологического исследования он выбрал сказание о подстреленном солнце – традиционное предание народностей *бунун* и *атаял*. В Китае этот сюжет обрел форму «Сказания о стрелке И, подстрелившем лишнее солнце». Хотя похожие мотивы Б. Л. Рифтин нашел и в фольклоре монголов, коренных жителей Америки и бурят в России, он в то же время выявил, что сюжет с героями, уничтожавшими лишние светила на небе, встречается только в традиционных сказаниях народов Восточной и Юго-Восточной Азии [Рифтин, 1998, с. 146]. Помимо сказаний о подстреленном солнце, академик сравнил мифы и предания «о потере письменности», о женщинах-вождях, об исполинах и духах, существующие в фольклоре коренных народов Тайваня и других народов мира. В таком широком типологическом аспекте фольклор тайваньских коренных народов впервые был рассмотрен именно Б. Л. Рифтиным.

В 2016 г. в Государственном университете Чжэнчжи на Тайване диссертацию «Исследование мифов российским синологом Рифтиным» защитила магистрант Института российских исследований Гэ Цяо-юань, которая провела ряд интервью с коллегами и помощниками академика Б. Л. Рифтина. Автор диссертации пишет о профессоре Пу Чжун-чэне (ныне – директор Института изучения коренных народностей университета Дунхуа, представитель народности *цзоу*), который в 1990-х годах и познакомил Б. Л. Рифтина с коренными народами Тайваня. Профессор Пу Чжун-чэнь рассказал, что в тот период научное сообщество Тайваня только начало исследования культур коренных народов острова в антропологическом, этнографическом, социологическом и лингвистическом аспектах, но до Б. Л. Рифтина никто не проводил полевые исследования среди горных коренных народов Тайваня для сбора типологического материала об их мифах и преданиях. Б. Л. Рифтин продолжил советскую научную традицию, начав масштабное исследование со сбора первоисточников и закончив анализом сюжетных и мотивных деталей в собранных произведениях устного творчества. Он провел сравнительный анализ обширного собранного материала на основе им же сформулированной теоретической концепции исследования. Можно сказать, что он был первопроходцем в тайваньской фольклористической среде [Гэ, 2016, с. 171].

На Тайване академик также продолжил изучение классических китайских текстов, в частности одного из важнейших произведений китайской классической литературы – «Троецарствия». Результатами своих исследований, такими как системы персонажей романа, мотивы поклонения богу войны Гуань-гуну, Б. Л. Рифтин делился со студентами университета Цинхуа, в котором читал курс по этому роману. Впоследствии он выпустил книгу на китайском языке «Предания о Гуань-гуне и роман “Троецарствие”» [Рифтин, 1997], прекрасный стиль и исследовательская ценность которой покорили его тайваньских коллег.

Стоит также особо отметить, что на тот момент Б. Л. Рифтину было больше 60 лет, но его, уроженца холодных краев, не пугали ни местная жара, ни влажность, его дух и стойкость завоевали большое уважение со стороны многих тайваньцев. Их также восхищали серьезное отношение к работе и дисциплинированность академика. Во время горных экспедиций его рабочий день начинался ровно в 8 часов утра и заканчивался в 9 часов вечера. Каждый час он уделял 10 минут отдыху, а в обеденное время отдыхал один час. Ни в коем случае нельзя было нарушать его график работы [Гэ, 2016, с. 170]. Помощница Б. Л. Рифтина по проекту Государственного комитета по науке Тайваня госпожа Чэнь Су-чжу вспоминает, что во время работы в университете Цинхуа Б. Л. Рифтин каждое утро направлялся в библиотеку. Во время обеденного перерыва, если Борис Львович встречался с другими преподавателями, то он обязательно подходил и вежливо задавал интересующие его вопросы, несмотря на то что большинство из коллег были намного младше его [Там же, с. 201]. Профессор Пу Чжун-чэн рассказал, что представители некоторых горных народов Тайваня известны, к сожалению, своим пристрастием к спиртным напиткам, но Б. Л. Рифтин не нарушал этический кодекс настоящего исследователя [Там же, с. 169]. На Тайване, помимо полевых исследований и чтения лекций, академика волновали также вопросы, касающиеся издания научных трудов.

Совсем немного внимания он уделял своей ежедневной жизни, в частности ее материальной составляющей. Борис Львович приехал на Тайвань сразу после распада Советского Союза и стал одним из первых на острове людей из-за «железного занавеса». Госпожа Чэнь также рассказала, что академик, как и очень многие советские граждане, во время перестройки потерял почти все свое состояние, хранившееся в государственном банке. На Тайване он вел довольно простой образ жизни, в которой практически не было развлечений, кроме занятия наукой. Его единственным и весьма своеобразным «хобби», по воспоминаниям Чэнь, было ожидание в очередях, причем ему было совершенно безразлично, за чем были эти очереди. Он объяснял своим тайваньским коллегам любовь к очередям советским прошлым, ведь в Советском Союзе, в отличие от Тайваня, для покупок почти всего требовалось отстоять длинную очередь. Поскольку очереди на Тайване встречались довольно редко, когда он их видел, обязательно в них вставал, будучи неспособным оставить старую привычку. Конечно, тогда, в условиях сложной международной политической обстановки, тайваньские спецслужбы первое время следили за деятельностью российского ученого. Но, обнаружив, что он ведет простую жизнь, они вскоре прекратили слежку [Гэ, 2016, с. 202].

В 2011 г. Б. Л. Рифтин дал интервью журналу «Тайваньская панорама», в котором изложил свои впечатления от первого посещения Тайваня и последующего пребывания на острове: «Когда в 1991 г. я получил приглашение от Даньцзянского университета приехать с коротким визитом для чтения лекций, я, как и все россияне, практически ничего не знал о современном Тайване. Я стал думать о том, на что похож Тайвань, – на Гонконг или на континентальный Китай. Оказалось, ни на то, ни на другое. У Тайваня свое лицо. Много от традиционного китайского общества, но одновременно и новейшая компьютерная техника. <...> Я приехал второй раз в 1992 г. и пробыл на острове шесть лет в качестве профессора нескольких университетов, читая тайваньским студентам курс китайского фольклора и руководя научной программой “Сбор и сравнительное изучение фольклора аборигенов Тайваня”. Я ездил по горам и записывал чрезвычайно архаические мифы и предания, знакомился с бытом и верованиями. Так я увидел жизнь не только тайваньских китайцев, но и народов *цзю*, *бунун*, *тайя* и некоторых других, перешедших теперь к современной жизни. <...> Я часто с удовольствием вспоминаю свою тайваньскую жизнь. За проведенные на острове годы я повидал много интересного, познакомился со многими приятными и умными людьми и, благодаря хорошей организации научной работы и прекрасным библиотекам, особенно в университете Цинхуа и Академии Синика, написал столько научных работ, сколько никогда не писал раньше» [Тайваньская панорама, 2011, с. 36].

В заключение мы можем сказать, что академик Б. Л. Рифтин за шесть лет пребывания на Тайване провел огромную научную работу, которая ценна для развития не только российской синологии и общих типологических исследований фольклора, но и для тайваньской науки в целом, в том числе для истории гуманитарных исследований, истории российского китаеведения, изучения судеб работавших в России и на Тайване советских ученых, стойко переживших сложные годы перестройки и не оставивших науку. Открытость и серьезный подход Б. Л. Рифтина к исследованиям помнят все, кого научная судьба свела с ним, а сам Б. Л. Рифтин стал примером настоящего ученого для последующих поколений.

Источники и литература

Гэ Цяо-юань. Элосы ханьсюэцзя Лифуцин дэ шэньхуа янцзю [Исследование мифов российским синологом Рифтиным]: дис... магистра филол. наук. Тайбэй: Гос. ун-т Чжэнчжи, 2016.

Рифтин Б. Л. Гуань-гун чуаньшо юй «Саньго яньи»» [Предания о Гуань-гуне и роман «Троецарствие»]. Тайбэй: Изд-во Ханьян, 1997.

Рифтин Б. Л. Цун шэньхуа дао гуйхуа: Тайвань юаньчжуминь шэньхуа гуши бицзяо яньцзю [Мифы и рассказы о злых духах: сравнительное исследование мифов и сказок аборигенов Тайваня]. Тайчжун: Изд-во Чэньсин, 1998.

Российское китаеведение – устная история: сб. интервью с ведущими российскими китаеведами XX–XXI вв.: в 3 т. Т. 3 / отв. ред. В. Ц. Головачёв. М.: Институт востоковедения РАН, 2018.

«Тайваньская панорама» выходит в свет в 100-й раз! // Тайваньская панорама. Тайбэй: Изд-во Гуанхуа, 2011. № 1. С. 36.

Фотографии



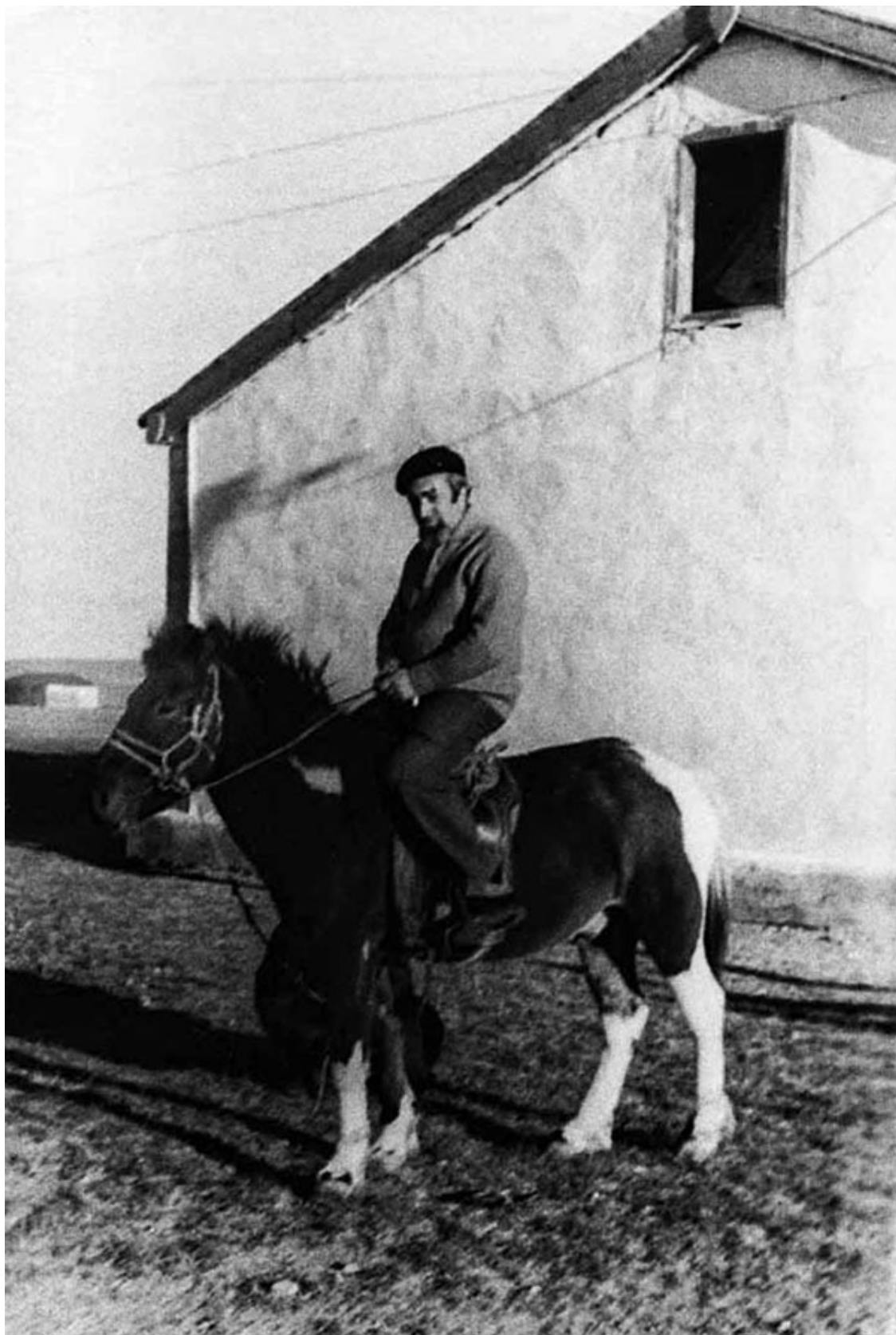
В гостях у высокопоставленных лам в монастыре Гандан. Улан-Батор, 1973 г.



У ворот монастыря Гандан. Улан-Батор, 1973 г.



На развалинах Каракорума. Уверхангайский аймак, Хархорин, 1973 г.



«Натурные съемки». Среднегобийский аймак, Лус-сомон, 1976 г.



В экспедиции: рабочий момент. Слева – сказители Номунхурд и Сайнулзий. Справа – участник экспедиции Ч. Догсурэн. Среднегобийский аймак, Лус-сомон, 1976 г.



Со сказителем Сайнулзием – расшифровка записи. Среднегобийский аймак, Лус-сомон, 1976 г.



Со сказителями Номунхурдом и Сайнулзием. Среднегобийский аймак, Лус-сомон, 1976 г.



На III Международном конгрессе монголоведов. Слева – Ш. Гаадамба, Д. Цэрэнсодном, Э. Таубе. Улан-Батор, 1976 г.



Встреча в степи. Центральный аймак, 1976 г.



На III Международном конгрессе монголоведов. В центре – У. Загдсурэн, В. Хайссиг, 2-й справа – В. Франке. Улан-Батор, 1976 г.



На III Международном конгрессе монголоведов. Справа – К. Загастер. Улан-Батор, 1976

г.



На III Международном конгрессе монголоведов. Слева – М. Татар. Улан-Батор, 1976 г.



После III Международного конгресса монголоведов. Слева – Д. Цэнд. Улан-Батор, 1976 г.



С удзумчинским сказителем Д. Цэндом. Улан-Батор, 1978 г.

Восток – Запад: диалог культур

Символика в картине Сиба Ко:кан¹ (1738/1747–1818)

«Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада»

Е. К. Симонова-Гудзенко

Памяти В. С. Сановича, друга и учителя

Статья посвящена исследованию малоизвестного свитка японского художника XVIII в. Сиба Ко:кан. Рассматриваются провенанс свитка, причины его слабой изученности. Основное внимание уделено анализу истории свитка и символики трех элементов изображений на нем: волны, триады и пламени-пожара. Эти три элемента являются важными составляющими японского культурно-художественного кода, формируя его с древних времен, изменяясь с течением времени, они сохраняют свое значение и в современной культуре. Многозначность символики изображений на свитке позволяет предложить по меньшей мере две возможности его интерпретации: как отдельного и самостоятельного произведения и как иллюстрации к дневнику-памфлету художника, написанному им в конце жизни. В статье мы разбираем по преимуществу первую возможность.

Дуальность восприятия волны, моря в культурном коде нашла отражение и в свитке. Жители островов осознавали море не только физически преодолимой преградой, но и своего рода транслятором информации. В центральной части свитка изображена встреча за столом трех мудрецов Японии, Китая и Запада, в которой видится аналогия с иллюстрацией к известной китайской притче «Три мудреца пробуют уксус». В статье подробно анализируются портреты трех участников встречи, рассматриваются возможные прототипы японца и собирательные образы китайца и европейца, подтверждаемые тщательно исследуемой символикой их облика, а также предметов, разложенных перед ними. Изображенная в верхней части свитка горящая буддийская пагода и три группы людей, которые стараются ее потушить, представляются аллегорией на собрание за столом. Она видится и в использовании разных способов и средств тушения пожара группами японцев, китайцев и европейцев. Думается, в свитке заложена и буддийская коннотация. В изображении нашли отражение характерные для культуры периода Эдо ирония, насмешка, смех. В заключительной части статьи делается предположение о возможной датировке и авторстве свитка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Сиба Ко:кан, свиток, *рангаку*, волна, пожар, три мудреца, *мон*, помпа.

*«Японские люди многосмышлены,
добродразны, памятливы. <...>
Всяких премудростей искатели».*

Космография 1670. Глава 70 [Космография]².

Эпоха Токугава (1603–1868), впрочем, как и любая другая в истории Японии, имеет свои особенности. Одной из них в XVIII – начале XIX в. было увлечение достижениями западной

¹ Здесь и далее двоеточие после гласной обозначает ее долготу, которая в японском языке является смысловозначительным фактором.

² Выражаю глубокую признательность и благодарность другу, коллеге, первому читателю Л. М. Ермаковой за замечания, предложения и помощь.

цивилизации и их освоение в первую очередь в области естественных наук, медицины и техники. В результате оформляется система европейских знаний о человеке и природе, получившая название *рангаку* – голландоведение. Ученые этого направления, *рангакуся*, изучали голландский язык, медицину, астрономию, технические достижения, переводили с голландского на японский сочинения по вышеперечисленным наукам. «Большинство *рангакуся* интересовалось в первую очередь медициной, имевшей наиболее широкое практическое применение (понятие “медицина” включало ботанику, химию и другие естественные науки). Многие занимались также астрономией, что поощрялось правительством, заинтересованным в составлении точного календаря» [Николаева, 1996, с. 151]. Однако на японцев произвели впечатление не только наука и технические достижения европейцев, но и изобразительное искусство. Так, известные художники Сиба Ко:кан, Хаяси Сихэй (1738–1793), Хирага Гэннай (1728–1780), которые занимались традиционными видами живописи и гравюры, стали крупными мастерами в жанре европейской живописи (яп. *ё:га*). Освоение художественных приемов западных мастеров рассматривалось японскими художниками эпохи Токугава в обязательной связи с занятием западными науками. Они изображали западные технические новинки и их устройство, растения, животных, человека, иллюстрировали анатомические энциклопедии, интересовались и достижениями западной географической мысли и картографическим мастерством, рисовали карты.

Одним из самых крупных художников жанра *ё:га* был Сиба Ко:кан, урожд. Андо: Кити(дзи)ро (Кацусабуру)³, которого называют «отцом западной живописи в Японии». Он получил традиционное для того времени художественное образование. Мальчиком его отдали в обучение в школу традиционной японской живописи Кано:, но очень скоро он перешел в обучение к мастеру Со: Сисэки (1715–1786) школы Нампин, китайского жанра «цветы и птицы». Келвин Френч отмечает, что во время обучения Ко:кан получил также знания в китайской классике и поэзии [French, 1974, р. 19]. Во время обучения Ко:кан обратил внимание на гравюры Судзуки Харунобу (1724–1770), которые произвели на него большое впечатление. Считается, что незадолго до смерти мастера он стал его неофициальным учеником [Николаева, 1996, с. 157]. Удивительно, что, уже получив известность как мастер китайского живописного стиля, он начал резать и печатать гравюры в стиле Харунобу и даже подписывать именем мастера, как было принято среди учеников, принадлежавших к мастерской какого-либо выдающегося художника. Однако вскоре он взял себе собственное имя – Харусигэ, которым стал подписывать гравюры, хотя и продолжал работать в очень близком Харунобу стиле [French, 1974, р. 29–33].

Благодаря знакомству с Хирага Гэннай (1728–1780), фармацевтом, изобретателем, художником, керамистом, писателем и одним из самых примечательных людей его времени, Сиба Ко:кан начал учиться западной живописи, узнал о гравировании на меди. Наверное, не будет преувеличением сказать, что именно Хирага Гэннай передал молодому человеку первые представления о западных науках, *рангаку*. На занятиях у Хирага Гэннай Ко:кан познакомился с Одано Наоката (1749–1780), молодым художником из княжества Акита, который, как полагают исследователи, оказал на Ко:кан большее влияние в области живописи, чем Гэннай [French, 1974, р. 80].

Подобно многим талантливым людям своего времени, Сиба Ко:кан проявил себя в разных областях и оставил большое наследие – как художественное, так и литературное. Он написал трактат «Беседы о западной живописи»; написал и проиллюстрировал «Пояснения к теории Коперника»⁴; иллюстрировал книги по естественным наукам; сделал карту мира

³ В словаре японских художников указаны многочисленные псевдонимы Сиба Ко:кан: Фугэн До: дзин #####, Харусигэ # #, Ко:кан ##, Рантэй ##, Сямпаро: ###. См.: Roberts L.P. A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer. Tokyo: Weatherhill, 1980. P. 88.

⁴ Коппэру тэммон дзукай #####.

«Тикю:дзэндзу» (1792)⁵ – первую, напечатанную с медной доски, и первую в проекции двух полушарий, а не в овальной: до этого карты мира делали по модели карты Маттео Риччи⁶. (Принято считать, что печать с медной доски является более точной, чем с деревянной.)

Библиография японских, западных и отечественных исследований, посвященных творчеству Сиба Ко:кан, обширна и охватывает разные стороны его деятельности, но все-таки преимущественно художественную. Среди множества японских исследователей, пожалуй, одним из наиболее преданных своему герою является Нарусэ Фудзию, автор книг «*Сиба Ко:кан*» [Нарусэ, 1977] и «*Сиба Ко:кан сэйдо:то гагё: – сакухинтэн*» (Жизнь и художественные работы Сиба Ко:кан – выставка произведений) [Нарусэ, 1995]. Однако в исследованиях этого специалиста свиток, о котором здесь пойдет речь, не встречается и не упоминается. В западной историографии до сих пор наиболее полной можно полагать упоминавшуюся монографию Келвина Френча «*Сиба Ко:кан. Художник, новатор и пионер вестернизации Японии*» [French, 1974], а из сравнительно недавних назовем замечательное исследование Т. Скрича «*С линзами в сердце*» [Screech, 2002], значительная часть которого посвящена художнику. В отечественном японоведении самое большое внимание личности и творчеству Сиба Ко:кан посвятила Н. С. Николаева в книге «*Япония – Европа. Диалог в искусстве*» [Николаева, 1996]. Ни в одном из названных исследований рассматриваемый нами свиток не упоминается. Сведения о художнике полны противоречий и неопределенностей. Сходятся исследователи в том, что Сиба Ко:кан был неутомимым экспериментатором, человеком разносторонних талантов, ученым, художником, естествоиспытателем.

⁵ ##### *Тикю: дзэндзу* (Карта всего мира). Japanese & Chinese Classics // Kotenseki Soga Database of Waseda University Library's Collections. Waseda University. https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru11/ru11_00809/index.html

⁶ Карта Маттео Риччи – ##### *Кунью ваньго цюаньту* (карта множества стран) 1602 г. Карта мира сделана католическим миссионером Маттео Риччи (1552–1610) по просьбе китайского императора Ваньли (1563–1620).



Рис. 1. Сиба Ко:кан. Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада. *Источник:* Shiba Kōkan. A meeting of Japan, China, and the West // Minneapolis Institute of Art. www.artsmia.org⁷

⁷ Благодарю Д. Хотимского за скан свитка, без которого данное исследование не смогло бы состояться.

Свиток «Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада» (шелк, 102,2 × 49,3 см, тушь и цветная живопись)⁸ долгое время не попадал в поле интереса исследователей творчества художника. Статья посвящена провенансу, истории и экспонированию свитка Сиба Ко:кан, и анализу истории и символики трех изображений на нем: волны, троицы мудрецов и пожара. Эти три изображения являются важными составляющими японского культурно-художественного кода, сформированного с древних времен. Они испытывали внешние влияния, изменялись с течением времени, но сохраняют свое значение и в современной культуре. Исследования изображений прошлых эпох и других культурных традиций представляют особую трудность в силу того, что они были понятны, легко считывались соотечественниками и современниками, в то время как для нас, по прошествии сотен лет, они, пришедшие из другого времени и иного культурного пространства, часто выглядят непонятными, а порой загадочными. Соответственно этому, все наши выводы предварительны, мы предлагаем их как гипотезы с большей или меньшей степенью вероятности⁹.

Возможно, неисследованность свитка объясняется тем, что он был неизвестен вплоть до появления на аукционе Кристи в 2001 г. В аннотации аукциона кратко описаны две части картины, сказано о трех собравшихся за столом представителях Японии, Китая и Европы (возможно, Голландии). Более подробно говорится о верхней части свитка, на которой представители трех цивилизаций борются с огнем горящего здания, похожего на пагоду.

Буквально несколько слов посвящено предметам, лежащим на столе перед участниками собрания. В заключении обращается внимание, что «Собрание троих достопочтенных – вариант популярного изображения единства трех вероисповеданий, представленных Буддой, Лао-цзы и Конфуцием, или распространенный среди представителей японской школы *рангаку* XVIII в. образ тройственного союза Будды, Лао-цзы и Иисуса» [Christie's auction, 2001].

На аукционе свиток был приобретен в коллекцию Рут и Шермана Ли, и в 2002–2003 гг. был представлен на выставке коллекции в нескольких музеях Японии, для которой был сделан каталог «Восхитительные поиски: жемчужины коллекции Ли Института японского искусства центра Кларка» [Delightful Pursuits..., 2002, p. 196–197]. Пожалуй, в нем содержится наиболее подробное описание свитка. Обращает на себя внимание высказанное в конце статьи сомнение в авторстве картины: «Хотя манера изображения скал демонстрирует традиционную манеру живописи, эффекты света и тени свидетельствуют о мастерстве реализма, которым мог владеть лишь художник, близко знакомый с западной живописью. На свитке стоит подпись “Сюмпаро:дзэ ##### [мастерская Сюмпаро:] Ко:кан Сиба Сюн корэ-о уцусу” ##### [перерисовал Сиба Ко:кан] и печати: одна в форме тыквы-горлянки “си # [выгравировано] + ба # [прописью]”, вторая – квадратная “Сюн ин # [неразборчиво]”¹⁰. Данные подписи и печати, видимо, призваны удостоверить авторство Сиба Ко:кан, “отца западного стиля (*ё:га*) живописи в Японии”, однако среди подтвержденных работ художника нет ни одной с подобными подписью и печатями. И стилистически эта картина несколько отличается от других произведений, написанных самим Сиба Ко:кан. Многие аспекты этого свитка, включая индивидуальные черты изображенных персонажей и связь между верхней и нижней частями картины, так же как и некоторые необычные стилистические приемы, наполняют его увлекательной тайной, восхищают и свидетельствуют об уникальности произведения» [Ibid.]. Если перевести текст подписи «этот [свиток нарисован] в мастерской Сюмпаро:, Ко:кан Сиба Сюн скопировал», т. е. этот [свиток] скопировал Ко:кан Сиба Сюн в мастерской Сюмпаро:. Представляется, что можно рассматривать свиток как иллюстрацию к эссе Сиба Ко:кан «Сюмпаро: хикки»¹¹. Имя автора

⁸ Встречается и другое название картины: «Встреча Японии, Китая и Запада».

⁹ В нашем исследовании мы не рассматриваем особенности художественного стиля мастера.

¹⁰ #####

¹¹ Благодарю профессора Масимо Ацуси за предложенную версию интерпретации изображений на свитке – о ней мы будем говорить ниже. Хотя мы не все можем принять в его версии, она, безусловно, открывает новые измерения и возможности в

заметок – Сюмпаро: – один из артистических псевдонимов Сиба Ко:кан. Этот дневник художник писал в конце жизни, в нем он не только размышлял о жизни и творчестве, но критиковал порядки и обычаи, сложившиеся в стране. В статье сделаем попытку представить несколько версий возможной интерпретации символики.

В 2004 г. свиток можно было увидеть на выставке «Контакты: Встреча Азии и Европы 1500–1800» в музее Виктории и Альберта в Лондоне. И вновь его описание, хотя и очень лаконичное, появляется в одноименном выставочном каталоге: «...на свитке изображены три ученых мужа Японии, Китая и Европы, обсуждающих научные проблемы, [в то же время] позади них три группы также японцев, китайцев и европейцев различными способами пытаются потушить огонь. Художник, вероятно, Сиба Ко:кан, отец западной живописи в Японии, соединяет японский и европейские стили живописи для создания уникального изображения встречи культур и технологий» [Jackson, Jaffer, 2004, p. 5]. Свиток датирован концом XVIII в., приписывается кисти Сиба Ко:кан как в атрибуции под иллюстрацией, так и в описании картины¹².

В последующие годы картину часто публикуют в печатных изданиях и на сайтах, однако, как правило, лишь нижнюю ее часть, на которой изображена встреча представителей Японии, Китая и Запада. Ни монографий, ни статей, посвященных свитку, на данный момент обнаружить не удалось, исключение составляет статья Дж. Тарантино в итальянском историческом журнале 2016 г. [Tarantino, 2016].

Возможно, до 2013 г., пока частная коллекция японского искусства Рут и Шермана Ли, в состав которой входил и рассматриваемый свиток, не была передана Музею изобразительного искусства Миннеаполиса, доступ исследователей к нему был затруднен.

Дж. Тарантино в статье «Бедствия, эмоции и культуры: неожиданный знак Сиба Ко:кан (1738–1818)» рассказывает историю появления свитка впервые на аукционе Кристи в 2001 г., его продаже и судьбе [Tarantino, 2016]. Однако, к сожалению, его работа изобилует неточностями. Автор не упоминает каталог выставки 2002 г., подчеркивая, что впервые свиток был репродуцирован в 2004 г. в книге «Контакты: Встреча Азии и Европы 1500–1800» (под ред. А. Джексона и А. Джаффера). В описании свитка также допущены некоторые неточности, так, например, в истолковании фигур, сидящих за столом, Тарантино указывает, что рука японца, безусловно, самурая, лежит на рукояти катана, традиционном изогнутом японском мече, с односторонней заточкой и длинной рукоятью для обхвата двумя руками. Далее подчеркивает, что только самураям, военному дворянству средних веков и нового времени, было разрешено носить мечи, хотя в спокойную, мирную эпоху Токугава в них не было особой необходимости [Ibid., p. 659]. Однако даже на репродукции свитка, с которой нам пришлось работать, достаточно четко видно, что левая рука самурая лежит на навершии веера, а не на рукояти меча. Складной веер *сүэхиро*¹³, дословно «расширяющийся к концу», традиционно является метафорой развития, расцвета. Вероятно, по замыслу художника, веер, так же как и парадное *катагину* с родовыми гербами, и белая змейка на руке, должен был указывать на принадлежность изображаемого молодого самурая к знатному военному клану.

Дж. Тарантино предлагает также версию датировки свитка, полагая, что свиток мог быть написан после второго издания Анатомического атласа «*Кайтай синсё*» (Новая книга по анатомии)¹⁴ в 1798 г., когда впервые было напечатано изображение скелета человека [Ibid., p. 661–662]. Однако это предположение вызывает сомнения, поскольку изображение скелета уже

толковании свитка.

¹² За возможность воспользоваться каталогами выставок благодарю А. И. Юсупову.

¹³ *Сүэхиро* ## – небольшой складной веер, символ власти и статуса самурая. Дословный перевод иероглифов значит «конец – широкий», возможно толкование «постепенное расширение, развитие» (Japanese Russian Dictionary. *Сүэхиро*. <https://japanese-words.org/dictionary/view/49788>).

¹⁴ ####

имеется в более раннем экземпляре Атласа 1774 г., хранящемся в музее науки в Токио¹⁵. В японском издании Атласа иллюстрации были скопированы Одано Наотакэ и взяты не только из сочинения Иоганна Кулмуса (1689–1745), но и из изданий испанского анатома Хуана Вальверде де Амуско (1516–?), голландского врача Годфрида Бидлоо (1649–1713), а первоисточником всех перечисленных сочинений был труд известного фламандского хирурга, основоположника научной анатомии А. Везалия (1515–1564) [Вохер, 1950, р. 48–49]. На свитке анатомический атлас раскрыт на столе перед европейцем.

Нам пока не удалось обнаружить в мировой историографии ни истории создания, ни хранения, ни сколько-нибудь подробного описания свитка. Ко всем перечисленным загадкам добавляется многозначность символики изображения на свитке.

Обратимся к изображению. Оно состоит из двух почти равных частей: в верхней – сцена пожара, в нижней – встреча за столом представителей трех культур: японца, китайца и европейца. Каждая из частей может репродуцироваться вполне самостоятельно, вероятно, поэтому часто публикуется лишь одна часть, преимущественно нижняя, как иллюстрация «встречи» – взаимовлияния Востока и Запада. Художник разместил части вместе, возможно, рассматривая верхнее изображение как аллегория или метафору нижнего – в тушении пожара участвуют три группы людей, представляющие те же народы, что и за столом.

Попробуем рассмотреть и проанализировать основные элементы изображений на свитке.



Рис. 2. Волна. Фрагмент свитка Сибя Ко:кан «Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада»

В левом углу нижней части свитка обращает на себя внимание волна голубого цвета, а волна в японской культуре имеет богатую семантику. Выписанная четко и красочно, волна выглядит здесь несколько странно, учитывая, что она накатывает на поверхность, на которой стоит стол, где расположились герои изображения, создавая впечатление, что стол стоит непосредственно на морском берегу, у кромки воды.

Волна несколько стилизована, но все-таки представляется, что она изображена традиционно и похожа на распространенный в средневековом японском искусстве орнамент *рю:суймон*, «бегущей воды, волны»¹⁶, берущий начало в глубокой древности. Он встречается еще на керамических сосудах периода Дзёмон, а затем и на бронзовых колоколах *дотакю* [Иофан, 1974, с. 22]. Орнамент используется широко на тканях, керамике и т. п. Одна из версий его происхождения утверждает, что он связан с важнейшими элементами мировой орнаментики,

¹⁵ Kaitai Shinsho // Wikipedia the free encyclopedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Kaitai_Shinsho#/media/File:First_Japanese_treatise_on_Western_anatomy.jpg

¹⁶ Керамика ##### *рю: суймон доки*. Например, изображение волны у Хокусая и на керамике *рю: суймон* обнаруживает сходство (Хокусай-но «ха» то дзё: мон доки ва гуру гуру удзумаки кё: цу: тэн [«Волна» Хокусая и керамика периода Дзёмон имеют общие черты изображения водоворота] // Japan Waraku Magazine. <https://intojapanwaraku.com/art/1546/>).

таких как зигзаг (волна), меандр. Широкое распространение орнамента в островной стране вполне объяснимо, как и в морской древней Греции, где он часто встречается¹⁷.

Как показывает исследование, на картине нет ничего случайного. Возможно, вода в нижней части картины и огонь в верхней символизируют две из пяти стихий (*y-cин*), основных категорий китайской философии, согласно которой вода побеждает огонь, в отличие от буддийских представлений о всепоглощающем, очищающем огне. Можно предположить также, что изображенная волна подчеркивает удаленное, островное положение Японии, на земле которой собрались три героя картины.

Изображение моря, волны, начиная с глубокой древности и по сегодняшний день, часто встречается как в японской письменной традиции, так и в изобразительном искусстве, что вполне естественно для островной культуры. Море жителями островов воспринималось неоднозначно, дуальность его восприятия в культурном коде, нам представляется, нашла отражение и в свитке.

Море символизировало удаленность Японии от материка с его высокой культурой. Однако жители островов научились преодолевать преграду, чем снискали уважение к себе при дворе китайского императора. В хронике китайской династии Тан в упоминаниях о прибытии японских посольств в 702 г. ко двору приводится повеление китайского императора: «Следует собрать пиршество в честь японских посланников, потому что их [послов] государство расположено далеко, но они все же прибыли, преодолев бурное, студеное море, чтобы преподнести дары ко двору»¹⁸ [Цюань Тан вэнь].

Жители островов осознавали море не только физически преодолимой преградой, но и своего рода транслятором информации. Несмотря на море или с его помощью на далекий архипелаг приходили различные идеи, верования, знания.

Следует отметить, что в творчестве Сиба Ко:кан образ волны, накатывающей, плещущей на берег, встречается довольно часто. В мировом искусствоведении распространена точка зрения, что картину художника «Вид побережья Ситиригахамы в Камакура, провинция Сагами» (1796), первоначально написанную как вотивное, культовое изображение и вывешенную в святилище Атаго в городе Эдо, мог видеть Хокусай, и она оказала влияние на его знаменитую гравюру «Волна в Канагава». Ко:кан сделал в целом 12 подобных изображений и поднес их синтоистским святилищам. Т. Кларк подчеркивает, что данный жест эксцентричный художник сделал ради привлечения внимания людей к европейскому живописному стилю [Clark, 2017, p. 15]. Представляется, что здесь важны не только его стремления к популяризации западного стиля живописи, но и тот факт, что на картине он изобразил пейзаж одного из сакральных мест архипелага – морского побережья с видом горы Фудзи и священным островом Эносима. Существенно и то, что для экспонирования своих картин художник выбрал синтоистские святилища. Возможно, эта интерпретация покажется надуманной, но я все-таки решаюсь высказать предположение, что волна, изображенная на нашем свитке, – своего рода аллюзия на вотивное изображение кисти Сиба в святилище Атаго¹⁹, посвященном защите жителей Эдо от пожаров.

Думается, что в свитке заложены и буддийские коннотации, не всегда явные, но дающие возможность предположить и такую концепцию: сейчас море приносит в Японию невиданные

¹⁷ Полагают, что орнамент «меандр» является одним из древнейших символов стихий, название связывают с гидронимом извилистой реки Меандра в Малой Азии (совр. Турции). См.: D&P Holding. Досье. Меандр. <http://www.dpholding.ru/dosie/?action=photo&id=384>.

¹⁸ Благодарю М. В. Грачева за помощь в поиске информации о приеме японских посольств в Китае.

¹⁹ Большие вотивные картины в рамах, называемые *дайэма* ###, начинают размещать в святилищах в эпоху Муромати (1336–1573) (Wikiwand. Ema. <https://www.wikiwand.com/ja/%E7%B5%B5%E9%A6%AC>). Атаго-дзиндзя основан в 1603 г. по приказу Токугава Иэясу на холме Атаго в современном районе Минато города Токио, считается, что он был построен для защиты жителей города от пожаров. Главное божество, которому поклоняются в святилище, – Хомусуби-но ками, божество огня.

знания и изобретения Запада, но этому есть знаменательный прецедент – в древние времена море стало транслятором буддийского учения, принесенного из Индии через Китай. Об этом рассказывается, например, в легенде «*Кондзяку моногатари*» [*Кондзяку моногатари*, 1974, р. 27–29]²⁰, изобилующей топонимами: один *тэнгу*²¹, находясь в Индии, услышал в звуках отдаленных волн декламацию буддийской сутры и решил выяснить, где же находятся такие волны, помешать произнесению сутры. На всем пути, пока он летел из Индии, – над Китаем и над Японским морем, над гаванью Хаката, что на Цукуси, над заставой Модзи, над провинциями и реками, он все время по мере приближения слышал усиливающиеся звуки буддийской сутры, пока не достиг озера Бива в провинции Ооми и у подножия горы Хиэй не обнаружил Четырех Небесных Царей (*Ситэнъо:*)²², охранителей закона Будды, сидящих на берегу ручья вместе со своими служителями. Вода ручья и была источником звуков, услышанных им издалека. Цари сказали, что источник поет священный текст, поэтому охраняется как священное место для ученых монахов горы Хиэй. *Тэнгу* затем перерождается в облике человека и становится настоятелем монастыря Дзё: додзи²³. Возможно, эта история послужила Сиба материалом для сравнения двух мощных потоков культурного заимствования.

Занимаясь западными науками, Сиба Ко:кан, подобно другим деятелям *рангаку*, подчас критически относился к буддизму и конфуцианству. Он критиковал конфуцианцев и буддистов за недостаток научных знаний: «...если некто не знает естественных наук, как он может делать вид, что знает что-то другое...» [French, 1974, р. 148], однако известно, что последние годы жизни он провел в дзэнском монастыре Энгаку-дзи в Камакура. Только к божествам *ками* Ко:кан относился более благосклонно, он писал: «Наша [страна] это Страна Богов, и в ней не может быть никакого иной веры, чем Синто:» [Ibid.].

В главной, центральной части свитка изображена встреча за столом трех ученых-мудрецов Японии, Китая и Запада. На аналогию в изображении представителей трех культур с иллюстрацией к известной китайской притче «Три мудреца пробуют укус» обращается внимание в аннотации аукциона Кристи [Christie's auction, 2001].

²⁰ Данная трактовка символики волны не появилась бы в статье, если бы не подсказка и помощь знатока японской литературы В. С. Сановича. В архиве недавно ушедшего японоведа был обнаружен черновой перевод приведенной легенды из «*Кондзяку моногатари*» (1077).

²¹ *Тэнгу* ## (от кит. Тянь-гоу) – «небесная собака», в японской мифологии, фольклоре, народных верованиях тератологическое существо; изображается в виде мужчины огромного роста с красным лицом, длинным носом или клювом и крыльями (в волшебной сказке летает с помощью взмахов чудесного веера), в одежде горного волшебника (*ямабуси*); наделен огромной силой, враждебной плодородию [Мифы народов мира, 1982, с. 536].

²² *Ситэнъо:* ### – Четыре Небесных Царя, охраняющих стороны света. Согласно буддийской космологии, они пребывают на склонах горы Сумеру. В трактовке легенды можно увидеть присущую японскому религиозному комплексу традицию «переносить» локализацию буддийских героев и сюжетов на территорию Японских островов.

²³ Дзё: додзи – один из буддийских храмов на территории монастыря Энрякудзи на горе Хиэй в Киото, основан в конце VIII – начале IX в. монахом Сайтё: (767–822).



Рис. 3. Три мудреца. Фрагмент свитка Сиба Ко:кан «Встреча трех мудрецов Японии, Китая и Запада»

Напомним краткое содержание притчи. Трое великих мудрецов Кун-цзы (слева), Будда (в центре) и Лао-цзы (справа) стоят вокруг бочки с уксусом и пробуют его на вкус. У Кун-цзы кислое выражение лица, у Будды – горечь на челе, и лишь Лао-цзы улыбается. Уксус в данном случае трактуется как символ жизни / жизненной силы²⁴. Конфуцию уксус показался кислым, потому что в нынешнее время человек на земле перестал следовать Пути Неба, которому следует вся вселенная. Для Будды вкус был горьким, жизнь на земле наполнена привязанностями и желаниями, которые вели к страданиям. Один лишь Лао-цзы был вполне удовлетворен вкусом, ведь он рекомендовал не отворачиваться от действительности, от «бренного мира», советовал слиться с ним. С точки зрения даосов, горечь и разочарование исходят от неблагодарного ума.

В рассматриваемом нами свитке и его возможном китайском прообразе акценты расставлены по-разному. В традиционных иллюстрациях к притче центральной фигурой является Будда, часто он изображался крупнее двух других мудрецов. На нашем же свитке немного крупнее изображен японец. Традиционно у бочки с уксусом все три фигуры расположены, не находясь в сколько-нибудь выраженной близости между собой или обособленности друг от друга. В то время как на нашем свитке японец и европеец сидят близко друг к другу, а китаец несколько в стороне.

Сюжет притчи «Три мудреца пробуют уксус», вероятно, был популярен в Японии на протяжении веков и стал элементом культурного кода японцев. Великий Сэсю: (1420–1506) в триптихе «Три вероучения и Лotosовый пруд» (*Санкё: хасу икэ*)²⁵ также изобразил этот сюжет, несколько изменив композицию китайской версии. Он расположил Будду и Лао-цзы сидящими

²⁴ Одно из значений иероглифа # – благодарение (богам) [БКРС, 1983, с. 745]. Ритуалы благодарения богам исполнялись с приношениями и возлияниями вина. Вероятно, уксус как производное от вина сохранил его сакральность и символику.

²⁵ ##### ##### Juemon-blog-archives. Sesshu. <https://juemon.com/blog/archives/4927>

рядом, а Конфуция не только напротив них, но на расстоянии от обоих, спиной к зрителю и смотрящим в сторону. Помимо того, художник усилил буддийскую составляющую двумя дополнительными частями с изображением лотосов, священного цветка буддизма, символизирующего мудрость, духовную чистоту, просветление и нирвану. Представляется, в этом триптихе буддийский монах Сэссю: выразил преклонение перед буддизмом – учением, с его точки зрения, не сопоставимым с другими духовными концепциями. Думается, что автор свитка скорее мог рассматривать в качестве прототипа триптих Сэссю, чем китайские иллюстрации.

Представления жителей Японских островов о триаде расширились благодаря привнесенным материковым религиозным учениям, что позволило трактовать триаду уже в рамках многосоставного полирелигиозного комплекса. Пожалуй, одной из наиболее распространенных интерпретаций было проецирование буддистской триады на троицу «родных божеств», а одним из первых религиозно-философских обоснований, посвященных «соотношению трех заимствованных религиозно-философских учений (буддизму, конфуцианству и даосизму)», было сочинение монаха Ку:кай «Три учения указывают и направляют» (797) [Кукай, 2005]. Любопытно, что еще один этап переосмысления триады, вероятно, произошел в период заимствования, начиная с XVI в., достижений западной культуры, но не под влиянием христианства, которое было принято не везде и не полностью, а главным образом европейской научной мысли. Думается, что наш свиток и является примером этого переосмысления. Тем более что со временем под влиянием новых научных, идеологических и иных предпочтений изображение продолжает изменяться.

Представляется, даже при условии, что мы не знаем, впервые ли сюжет о встрече представителей трех культур был изображен на рассматриваемом свитке, идея именно такого состава, видимо, присутствовала в японской культуре по меньшей мере в XVIII в. Позже, в середине XIX в., тот же состав участников, но в измененном виде и более узком аспекте, а именно в медицине, встречается на свитке «Портреты четырех основателей медицины»²⁶ Японии, Китая и Европы. При том что в свитке Сиба Ко:жан медицинский аспект был также представлен анатомическим атласом, раскрытым на столе перед европейцем, букетом лекарственных растений рядом с китайцем и белой змейкой – даосским символом бессмертия – на руке японца. Подобное внимание к медицине видится вполне логичным, поскольку именно медицина была одним из главных поворотных пунктов, с которых началось постижение западной культуры в Японии.

Вернемся к нашему свитку. Центральной фигурой собравшейся за столом компании является японец, и не только потому, что он расположен в центре и написан несколько крупнее двух других персонажей, его выделяет и тщательность изображения. Историки искусства отмечают, что лицо японца нарисовано исключительно реалистично и, возможно, это портрет хорошо знакомого художнику человека, в то время как изображения китайца и европейца скорее являются собирательными образами ученых людей в Китае и на Западе, не имеют конкретных прототипов [Delightful Pursuits..., 2002, p. 196].

На свитке изображен молодой человек знатного происхождения, о чем свидетельствует парадное темно-синее *катагину*²⁷ с фамильными гербами белого цвета, черное кимоно, вероятно, обозначающее важность момента встречи, веер и белая змейка, обвивающая правую руку, которая лежит на навершии складного веера *суэхиро*. Белая змейка на правом запястье, вероятно, отсылка к древним верованиям. Согласно даосским представлениям, белая змея

²⁶ #####. На свитке изображены в верхнем ряду Оонамути-но микото и Сукунабикона-но микото – два божества устроителя земли, которые, согласно «*Нихон сёки*», «силы объединив, сердца воедино слив, установили способы лечения болезней». В нижнем ряду – Гиппократ (около 460–370 гг. до н. э.), древнегреческий врач и философ, «отец медицины», и Шэнь-нун (Яньди, Яован), один из важнейших культурных героев китайской мифологии, покровитель земледелия и медицины. Свиток датируется 1850 г. Исследователи связывают его с княжеством Накацу в провинции Будзэн (совр. преф. Оита), известным изучением и практическим освоением методов западной медицины в период Токугава [Оита рангаку дзисё, 2005, с. 54]. Изображением «Четырех основателей медицины» поделилась с автором А. М. Дулина.

²⁷ *Катагину* ## – безрукавка с преувеличенными плечами, элемент одежды самурая эпохи Эдо.

– символ бессмертия и мудрости. Белая змея также являлась символом богини Бэндзайтэн, одного из *Сити фукудзин* – «Семи богов счастья»²⁸. Левая рука японца спокойно лежит на столе.

Герб (яп. *мон*), даже если он не связан с изображенным японцем, надо думать, принадлежит вассалу одного из самых просвещенных кланов того времени. Примечательно, что владения рода располагались на северо-востоке архипелага, а не на юго-западе, где вокруг Нагасаки сконцентрировалась наиболее просвещенная, «прозападная» часть японских интеллектуалов. Наиболее вероятное исходное изображение герба могло соответствовать двум кланам – Исиока-хан и Исикура-хан. Владение Исикура располагалось в провинции Кодзукэ (совр. преф. Гумма), однако сведения о клане, имевшем данное владение, весьма неопределенные²⁹. Род Исиока владел землями Футю: в провинции Хитати (совр. преф. Ибараки), включенными в более крупное владение Мито, принадлежавшее одной из трех ветвей Токугава [Большой словарь княжеств нового времени, 2006, с. 329–330]. Второй *даймё*: Мито Токугава Мицукуни в 1657 г. создал *Сё:ко:кан*

²⁸ Бэндзайтэн ### – богиня, одна из семи богов счастья, удачи *Сити фукудзин*, богиня богатства, искусств и любви. Ведет происхождение от индийской богини Сарасвати, согласно «Ригведе» победившей трехглавого Вритру (Ахи), часто изображается в окружении змей. Второй иероглиф в японском написании имени богини #«богатство/деньги» недвусмысленно указывает на то, что она дарует финансовую удачу.

²⁹ Благодарю А. А. Речкалову, редкого специалиста в японской геральдике, за помощь в определении герба на *катагину* и А. М. Горбылеву – за информацию о кланах Исиока###и Исикура###.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.