

Humanitas

Елена Скворцова
Александр Луцкий

Духовная традиция
и общественная мысль
в Японии XX века



Humanitas

Елена Скворцова

**Духовная традиция и
общественная мысль
в Японии XX века**

«ЦГИ Принт»

2014

УДК 13(082.1)

ББК 87

Скворцова Е. Л.

Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века /
Е. Л. Скворцова — «ЦГИ Принт», 2014 — (Humanitas)

ISBN 978-5-98712-193-1

Книга посвящена актуальным проблемам традиционной и современной духовной жизни Японии. Авторы рассматривают становление теоретической эстетики Японии, прошедшей путь от традиции к философии в XX в., интерпретации современными японскими философами истории возникновения категорий японской эстетики, современные этические концепции, особенности японской культуры. В книге анализируются работы современных японских философов-эстетиков, своеобразие дальневосточного эстетического знания, исследуется проблема синестезии в искусстве, освящается актуальная в японской эстетике XX в. тема алгоритмических тенденций и высоких технологий в информационном обществе. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 13(082.1)

ББК 87

ISBN 978-5-98712-193-1

© Скворцова Е. Л., 2014

© ЦГИ Принт, 2014

Содержание

Предисловие	6
Из истории японской эстетики	9
Странствия как путь художника в традиционной Японии	19
Японская эстетика: от традиции к философии	28
Знакомство с западной культурой	28
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Елена Скворцова, Александр Луцкий

Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века

Посвящается Татьяне Петровне Григорьевой

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ РОС-
СИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия основана в 1999 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты Центра гуманитарных научно-информационных исследований Института научной информации по общественным наукам и Института философии Российской академии наук

Рецензенты:

доктор филологических наук Ю. Б. Борев

доктор исторических наук Е. Л. Катасонова

© Левит С. Я., составление серии, 2014

© Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л., 2014

© Центр гуманитарных инициатив, 2014

© Университетская книга, 2014

Предисловие

Все животные равны, но некоторые более равны, чем другие. Эта знаменитая фраза из оруэлловского «Скотного двора» может быть безо всякого юмора применена к аксиоме мультикультуралистского подхода к вопросу о равноценности этнических культур. Носителей китайского языка и китайской культуры по их числу примерно в 100 тысяч раз больше, чем носителей чукотского языка и чукотской культуры, в 10 тысяч раз больше, чем абхазов, в тысячу раз больше, чем эстонцев, более чем в сто раз больше, чем армян, в десять раз больше чем японцев или русских.

Конечно, по объёму измеряемой в байтах информации массив китайской культуры несоизмерим с массивом норвежской или эстонской культуры, но как основа самосознания и самовосприятия, уникального образа коллективного бытия все эти культуры равновелики. Однако неравновелика мера восприятия каждой из них носителями других культур, как неравновелика и мера влияния, оказываемого на совокупное культурное достояние человечества в целом – в одних случаях это влияние исчезающе мало, а в других огромно и не соизмеримо с численностью народа-носителя. И совершенно особое место в ряду культур занимает культура Японии – страны, население которой составляет всего лишь около полутора процентов от населения всего мира. Её поведенческие, мировоззренческие, этические и эстетические особенности выглядят обособленной вершиной, противопоставленной мозаичной и живописной пестроте расстилающегося рядом с ней разнообразия культурного ландшафта всего остального мира.

С высоты птичьего полёта вряд ли возможно охватить взглядом целую горную страну, подобную Альпам или Памиру, со всеми её пиками и долинами, от края и до края. Но иногда удаётся увидеть, во всём её величии, хотя бы центральную часть этой страны, средоточие её основных, знаковых вершин, имеющих каждая свой неповторимых силуэт, свой уникальных облик и характер.

Так возвышается среди гор Центрального Аляскинского хребта ледяная глыба горы Мак-Кинли, высочайшей вершины Северной Америки, так высится над пиками Кавказа стоящий несколько в стороне от них уникальный двуглавый Эльбрус, и уж совсем особенным образом, непохожим ни на что другое в мире, возносится над всеми бесчисленными горами Японии идеально совершенный, математически безупречный конус Фудзиямы. Недаром эта гора почитается японцами как священная. Помимо всего прочего, она как нельзя лучше олицетворяет собой осевое понятие этики и эстетики японского национального бытия – всеобъемлющее императивное стремление к наивысшему совершенству, воплощённому в абсолютной простоте и чистоте, отрешённости от всего преходящего и привнесённого. Таково совершенство самурайского *меча-катаны* или цветка вишни сакуры, таково совершенство золотого солнечного диска, представляющего собой символ верховного божества Аматаэрасу, таков национальный флаг – красный круг на белом поле, таковы основная пища японцев – чистый, без приправ, белый рис – *гохан*, и главный праздничный напиток *саке*, таковы основные составляющие японского интерьера – ширмы *фусума* и *седзи*, циновки *татами*, таково, наконец, состояние *сатори* – высшего дзэнского просветления, квинтэссенция самоотождествления микрокосма стремящегося к совершенству японца с его микрокосмом.

Почти все современные цивилизации вторичны, или дочери, в том смысле, что своими корням они уходят в не существующие более первичные цивилизации. Современная европейская цивилизация, включая наш, «евразийский», её вариант, вторична по отношению к античной цивилизации Средиземноморья, исламская вторична к иудейской, индусская – к древней брахманской (ведийской), а дальневосточные цивилизационные ответвления Вьетнама, Кореи, Японии вторичны по отношению к китайской цивилизации, пожалуй, единственной в мире,

сохранившей свою преемственность в течение почти четырёх тысячелетий, от ШанИньских истоков до наших дней.

Любой человек, достаточно хорошо знакомый с китайской культурой, попав в Японию, на каждом шагу будет мысленно восклицать: «А в Китае это возникло там-то, называется так-то, имеет форму того-то». Он будет прав – почти для каждого элемента японской культуры можно найти китайский исток или прототип, пусть даже порой в самом Китае полностью позабытый.

Однако тот культурный ландшафт, который складывается не из позабытых, а из вполне актуальных и функциональных по сей день, имеющих общее происхождение элементов, в Японии и в Китае, как некое целое, будет совершенно различен. Там, где в Китае среди пестроты мелких и вычурных деталей трудно будет выделить центральные вехи, в Японии мы обязательно найдём несколько ведущих, организующих этот ландшафт тем.

И в Китае, и в Японии есть много садов, в которых не совсем обычные камни и группы камней играют более важную роль в создании общего облика сада, чем его зелёные насаждения. Но в китайском саду чаще всего мы найдём много камней, образующих горки и кучки, и сами камни эти непохожи на те, что мы видим в природе – они нарочно так обработаны, чтобы выглядеть необычными, непохожими на природные – они изъедены, ноздреваты, имеют странные контуры...

Камни в японском саду немногочисленны, лежат одиноко или малыми группами, они совершенно естественны, как будто сами искони принадлежали этому месту. Они не напоминают природные объекты – они сами ими являются. Но идеи и ассоциации, возникающие при их созерцании, гораздо глубже и фундаментальнее, чем идеи, которые могут подсказать нарочито выглядящие камни китайского сада.

И в Китае, и в Японии много школ буддизма, и большинство японских школ исторически восходит к китайским или связано с ними. Практически каждый японец, хотя бы в своём размышлении о мире ином, так или иначе обращается к темам буддизма, даже если сам формально не является его адептом.

Лишь около 10 % японцев принадлежат, хотя бы номинально, к буддийской школе *дзэн*, но и развивавшееся прежде всего в дзэнских монастырях искусство чайных церемоний, и составление и созерцание цветочных композиций, и этика самурайской самодисциплины, и представление о просветлении *сатори* и путях его достижения – всё это так или иначе не чуждо душе каждого японца, и он, будучи даже вовсе безрелигиозным, знает о связи всего этого с культурой дзэнского буддизма.

Слово «дзэн» происходит от санскритского «дхьяна», т. е. «созерцание», «медитация». В Китае оно произносится как «чань». Оно известно в Китае большинству мирян, но более или менее полное представление о дзэнских (чаньских) практиках имеют только монахи и послушники чаньских монастырей, а прочим китайцам до них мало дела. *Чань* – это лишь малый кусочек огромной и частично хаотичной мозаики духовной жизни современного Китая, да и буддизм в целом не может быть назван его лидирующей религией, поскольку он во многом уступает и даосским верованиям, и конфуцианским культам и ритуалам.

Тем не менее, конфуцианские идеалы определяют систему ценностей большинства не только китайцев, но и вьетнамцев, и корейцев, да и японцев тоже, хотя они и не всегда это осознают, подобно мольеровскому Журдену, не знавшему, что он говорит прозой.

Можно сказать, что конфуцианские нормы нечасто вербализуются современным японцем, но они постоянно в нём актуализуются; они влиты в его характер на мышечном уровне и начинают осознаваться, лишь когда привычное, нормальное и нормативное поведение чем-то нарушается. Например, когда встает дилемма – то ли отменить важную командировку, чтобы присутствовать на похоронах *сэмная* (старшего друга, наставника, товарища), то ли забыть про долг перед *сэмпаем* и поехать в весьма важную командировку. В любой стране вам может случиться помочь даме средних лет втащить в вагон её тяжеленный чемодан. В Венгрии ответом

будет очаровательная улыбка, в США будьте готовы к суровой отповеди, что я, мол, и сама справлюсь, а в худшем случае ждите повестку в суд с обвинением в сексуальных домогательствах. А вот японка будет крайне смущена и не найдет себе места, пока не купит для вас у девушки-разносчицы коробочку совершенно несъедобных с точки зрения европейца бобовых пастилок или чего-то в этом роде. В этом случае поведение дамы будет определяться понятиями *он* и *онгаэси* – нечаянного благодеяния и обязательного воздаяния за благодеяние, – относящихся к ключевым понятиям конфуцианской этики. И таких примеров можно привести сотни и тысячи.

Отметим ещё, что, хотя понятие *онгаэси*, выраженное в нашем случае коробочкой копечных сладостей, лежит в плоскости этики, изысканное оформление коробочки, да и самих сладостей, нарезанных в виде ромбиков, полукругов, а то и цветочков, окрашенных в неброские, но гармоничные тона розоватой или «серобуромалиновой» гаммы, лежит уже в плоскости эстетики и что провести чёткую грань, по которой этика переходит в эстетику, и наоборот, в Японии во многих случаях бывает довольно затруднительно.

Японская эстетика, столь тесно связанная с этикой, в этом смысле явление уникальное. Ее главное устремление – к тому, чтобы уловить и запечатлеть красоту изумительного мига, прекрасного мгновения между прошлым и будущим, или бытием и небытием.

Эта даосско-буддийская идея воплотилась в понятии *укиё* – суетного, изменчивого, быстротекущего мира. Данное понятие, наряду с вездесущим принципом перетекания (*каёи*), в позднеклассический период стало ключевым как в японской этике, так и в японской эстетике, породив целый ряд жанров в живописи (*укиё-э*), художественной прозе (*укиё-сосэцу*) и в других областях духовной жизни. Впрочем, понятие перетекания столь же старо, как и японская эстетика вообще, и явственно слышится уже в глоссандирующих звуках национальной японской музыки *гагаку*.

В силу сложности понимания «перетекающих» категорий японской эстетики её западным исследователям необходим более изощренный, чем это принято в западной культуре, понятийный аппарат. Только в японском искусствоведении существуют специальные формализованные понятия типа *ясэта би* (бесплотная красота), *хиэта би* (стылая красота), *карэта би* (иссохшая красота), служащие для выражения состояния грусти, которому одновременно сопутствуют умиротворённость и надежда. (Вспомним картины Левитана «Над вечным покоем» или Саврасова «Грачи прилетели».)

Все любят цветы. Но немец скорее всего организует свои цветы в гербарий или альбом. Француз составит из них роскошный букет. Индеец – пышную и плотную гирлянду. Японец же, вне сомнения, создаст композицию *икебаны*, используя в каждом случае довольно ограниченный набор цветов, но максимально отражающий текущий сезон и соответствующее ему настроение.

Именно по такому пути пошли философы-японеды Елена Скворцова и Александр Луцкий – авторы лежащей перед читателем замечательной книги, которая составлена из научных статей, публиковавшихся на протяжении тридцати лет, но нисколько не утративших своей актуальности: в целом эти статьи складываются в гармоничную композицию, которая, подобно *икебана*, комплексно выражает сложный феномен современной духовной жизни японцев.

С. А. Арутюнов, член-корреспондент РАН

Из истории японской эстетики

Эстетические вкусы японцев и создаваемые ими художественные образы, как и категории эстетики, формировались на протяжении веков в общем контексте становления японского мировоззрения под влиянием целого комплекса учений. Последний включает в себя, во-первых, синтоизм – свод мифов о богах, отразивших становление японского этноса из племен различного происхождения. 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–IV вв. до н. э.).

В разные периоды японской истории упомянутые учения играли в ней неодинаковую роль. Конфуцианское образование в средневековой Японии стало 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 искренне верующим адептам. В последующую эпоху, Эдо – Токугава (1603–1867), 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 искусство. Дело в том, что положение даосизма о равенстве всех существ и 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 отдельные перипетии, все выше-названные учения сравнительно мирно уживались друг с другом.*

Ярчайшим представителем японского буддизма является Кукай (Кобо Дайси, 774–835) – проповедник, поэт, скульптор, художник, каллиграф, лингвист и философ. В 806 г. Кукай основал секту Сингон. Переосмыслив 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 синтоистских богов-ками объявил 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, Китабатакэ 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».¹ 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 Шакъя 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».²

В художественной традиции Японии, стремившейся к сохранению всех своих достижений, каждое последующее направление, каждый новый вид или жанр искусства становился «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 и буддийской скульптуре Нарского периода (710–794), и великолепной литературе эпохи Хэйан (794–1192), и таким «реликтам» эпохи Камакура – Муромати, как мистериальный театр Но, искусство чайного ритуала, сухие дзэнские сады и 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 основоположников.

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 в японском языке – имеет австралонезийское происхождение и, видимо, существовало ещё до слияния нескольких разнородных племен в единый японский этнос. Оно означало «запрет», «табу», и было связано с культом предков и магическим ритуалом вызова их духов на землю – «камуроси». Слово это было восклицанием, входившим в ритуальные тексты, произносимые в особых «местах силы», т. е. в местах, отмеченных 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».

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 вёл своё происхождение от женского солярного божества Аматаэрасу Омиками.

¹ Цит. по: Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. С. 651.

² Там же. С. 164.

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 случаям.³ К ним относятся: новогоднее (по лунному календарю) испрашивание благоденствия стране и обильного урожая, молитвословия по случаю начала и завершения сельскохозяйственных работ, молитвы 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 позволила представить культы местных богов как единое иерархическое целое. Оформленный таким образом культ получил название «синто» или «синдо» – путь богов, а «Кодзики» часто именуются Библией синтоизма. 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 культом родных богов – *ками* – религией *синто*.

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 литургическим текстам. Эти песни были по указанию императоров собраны по всей стране и объединены в колоссальный литературный памятник эпохи Нара – первую японскую поэтическую антологию «Манъёсю» (Собрание мириад листьев, сер. VIII в.). В «Манъёсю» вошли более 4,5 тыс. произведений IV–VIII вв. разного жанра, написанных разными авторами – как знатными, так и простыми людьми, а также анонимных.

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 тексты гаданий, клятв и заговоров, где «аварэ» употребляется в своем исконном сакральном смысле. Но есть и такие тексты, где оно становится выражением восторга именно перед той или иной формой красоты (явления природы, женщины, чувства).

Таким образом, японская поэзия и японские литургические тексты связаны единой пуповиной и основаны на дописьменной, устной традиции, когда словесные формулы, обладавшие магической силой, заучивались наизусть как клише. Это способствовало закреплению традиционности тем и образного строя японской литературы следующей за Нара эпохи Хэйан, которая названа так по старому названию города Киото, бывшего тогда столицей государства. Господство в этот период эстетических вкусов родовой знати нашло свое отражение прежде всего в 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 черты 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 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 святыням и т. д. Все это описано в обширной дневниковой и художественной литературе, с подлинным поэтическим вдохновением.

³ См.: Ермакова Л. М. Речи богов и песни людей. М., 1995.

Именно тогда был создан роман, прославивший японскую литературу на весь мир – «Гэндзи моногатари» (Повесть о блистательном принце Гэндзи, ок. 1008). Его автор – придворная дама Мурасаки Сикибу (976–1116), ярчайшая представительница литературы «женского потока», имевшая множество подражателей. Роман создан под знаком поиска «прекрасного» – *аварэ*; это понятие употреблено в романе 1018 раз.

Под знаком «аварэ» создавалась и поэтическая антология хэйанской эпохи – «Кокинсю» (Собрание старых и новых песен Японии, 905–922), 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 соответствует западному пониманию «прекрасного».

Но здесь 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».⁴

Требование отказа от всяких привязанностей, как одна из буддийских максим, вступало в противоречие с потребностью каждого живого существа в любви, обрекало его на переживание своей трагической раздвоенности. С одной стороны, по всеобщему убеждению, человеку, не испытавшему любви, недоступно постижение прекрасного – «аварэ», но с другой стороны, испытывающий любовь – это погрязший в привязанности к миру грешник. Метания между религиозным требованием и потребностью сердца приводили к состоянию обреченности, 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, неопределенностью, 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 тридцати 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 или молитвах телами, люди, полные нестигаемой 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, «югэн», были

⁴ Кэнко Хоси. Записки от скуки // Классическая японская проза XI–XVI вв. М., 1988. С. 317.

созданы новые виды искусства – искусство чайного ритуала *тяною*, мистериальный театр Но, искусство сухих дзэнских садов, искусство составления цветочных композиций, группа боевых искусств *бусидо*. Наряду с этим развивались старые и создавались новые жанры литературы.

«Югэн», в отличие от «аварэ», – слово китайского происхождения и состоит из двух иероглифов. Первый иероглиф, «ю», означает «тёмный», «глубокий». Второй, «гэн», переводится как «чёрный», «тёмный». Этот термин восходит корнями к понятию *Дао* древнекитайской философии и апеллирует к одной из его характеристик как темного, глубокого, бесформенного первоначала. *Югэн* – одно из организующих начал японского искусства, особый тип эстетики, обусловивший характер японской антологии XIII в. «Синкокинсю» и идейные принципы театра Но. Целью искусства *югэн* становится «сделать невидимое видимым», пишет Т. П. Григорьева.⁵ Сам термин, заметим, начал использоваться еще в предыдущую, хэйанскую, эпоху теоретиками поэзии Фудзивара Хаманари (VIII в.), Ки-но Ёсинори (X в.) и Мибу Тадаминэ (X в.) 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 по имени 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 Сэссю (1420–1506) и многие другие деятели искусства той эпохи.

Как термин, обозначающий темную, 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*, *карумми*, *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 «одионости 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 их внутреннем богатстве) *хокку* – стихотворных трехстиший из 17-ти слогов, 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.

⁵ См.: Григорьева Т. П. Дао и логос. М., 1992. С. 139, 140.

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 – не только в монохромном пейзаже, но и в его «трёхмерном 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». ⁶ В искусстве чайного ритуала посуда намеренно состаривалась таким образом, что кракелюры на ней не только были видны, но и чувствовались на ощупь.

Хиэта би – букв. «замороженная красота» или «красота замороженного духа», т. е. невыраженность эмоции, внешнее спокойствие при внутреннем напряжении. Начало её употребления относится к эпохе Хэйан и связано с одним из основных требований к стихотворению, *ёдзё* – «избыточность чувств». 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 это 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, вязущий вкус». Данное понятие в эпоху Камакура – Муромати стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость, а также собственно эстетический вкус. Выражается в любых «неправильностях» или «шероховатостях» зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых ощущений: в терпком вкусе густого чая, шершавых поверхностях посуды и в её неправильной форме; в резких природных звуках музыкального сопровождения 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». 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 мгновению возникновения и исчезновения форм в феноменальном мире. В результате произведение принимает вид экспромта, эскиза, фрагмента. Виртуозность исполнения «единым штрихом» – признак большого мастера.

Мономанэ, букв. «подражание вещам» – понятие, разработанное в трактатах Дзэами, основоположника японского средневекового театра Но. Согласно его концепции искусства, внешнее подражание – это лишь подготовительный этап, первое приближение к подражанию идеальному образу, выявлению в феноменальном мире *югэна* – 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,

⁶ Муриан И. Ф. Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 175.

лежащей за его конкретными явленными формами, передача некоего «идеального типа», «идеального первообраза». По мнению Дзэами, «прекрасное в природе, хоть и тленно и быстро течно, 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».⁷

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*, почти монашеской дисциплины, 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 уничтожению любых индивидуальных, «авторских» черт в работах разных мастеров одного Дома.

Характерным примером может служить актерская династия Дома Итикава в театре Кабуки. 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, будь то театр, живопись, и т. д. Благодаря системе Домов – *измото*, которая оберегала традицию, Япония смогла сохранить для многих поколений жителей своей страны самые изысканные образцы своих искусств. В этой связи уместно привести следующее суждение видного российского 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».⁸

Следующий этап развития японской эстетики связан со становлением «третьего сословия», к которому в эпоху Эдо – Токугава относилось купечество, а также 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 (военного правительства – *бакуфу*) приложило немало усилий для поднятия образовательного уровня населения, и прежде всего социального слоя, служившего опорой государства – самураев. В «Кодексе воина» (*Букэ сёхатто*, 1615) 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».⁹ «Искусство владения кистью» подразумевало не просто грамотность как таковую, но и определенную нормативную сумму знаний в области классических конфуцианских произведений, поэзии, каллиграфии.

⁷ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля / Пер. и коммент. Н. Г. Анариной. М., 1989. С. 45.

⁸ Борева Ю. Б. Эстетика: В 2 т. Т.1. Смоленск, 1997. С. 572.

⁹ Цит. по: Гришелёва Л. Д. Формирование японской национальной культуры. Конец 16 – начало 20 в. М., 1986. С. 16.

Как мы уже говорили выше, при сёгунах была основана конфуцианская академия для самураев – сёхэйко. 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 кон. XVI – нач. 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 и первые издания японской классики, иллюстрированные гениями декоративного искусства Хонъами Коэцу (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 приземлённые вкусы третьего сословия с его тягой к лакированной яркости, броскости и к эротике. Такой тип красоты с оттенком вульгарности получил название *цзяби* – «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 лёгкого поведения из «зеленых кварталов». Их обитательницы, наряду с актёрами театра Кабуки, были главными персонажами и другого нового вида искусства – цветной гравюры *укиё-э* (букв. картины плывущего мира). Ранее, ещё в далёкие хэйанские времена, термин *укиё* обозначал бренность, непостоянство феноменального мира. Он нёс в себе оттенок знаменитой хэйанской грусти по мимолетности бытия. Символом такой мимолётности чаще всего являлись цветы японской вишни сакуры, осыпающейся на третий день цветения. Теперь же, в XVII–XIX вв., термин *укиё*, сохранив оттенок мимолетности, приобрел новое значение: «хоть миг – да мой!» В результате мир *укиё* стал ассоциироваться с не всегда благопристойным поведением богачей, стремившихся как можно скорее получить максимум чувственных удовольствий.

В сфере искусства мир *укиё* – 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 полёта 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), объединившиеся в группу «Кокугакуся», возмущались падением нравов в стране и измельчанием тем родного искусства. 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 серьёзному систематическому изучению и научному комментированию литературного наследия эпох Нара и Хэйан, ратую за возврат национального искусства в лоно эстетики *аварэ*.

Тем не менее, искусство именно этого периода произвело сильное впечатление на парижских импрессионистов и постимпрессионистов. Главный «японист» постимпрессионизма, Ван Гог, копировал гравюры Хокусая, пытался писать иероглифы и изобразил себя в одеянии буддийского монаха. Заметим, что обилием декоративно завивающихся облаков и закручиваю-

щейся листвою деревьев 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* (фр. «увлечённость 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»,¹⁰ – пишет современный профессор Токийского университета Хага Тору.

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

Импрессионист К. Моне и американский художник 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 дешёвых японских цветных гравюр, восхищаясь их лаконичностью и четкостью линий.

Крупный знаток японского искусства Хаяси Тадамаса вплоть до 1905 г. 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 г., для которой он предоставил национальные сокровища от эпохи Хэйан до современности. Японское правительство придавало огромное значение формированию у людей Запада идеализированного образа Японии и содействовало пропаганде выразительного национального искусства. Достаточно сказать, что до 1868 г., 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 работах западных художников начинают звучать японские мотивы (Клод Моне, «Японочка»; Эдуард Мане, портрет писателя Эмиля Золя на фоне гравюры, изображающей борца *сумо*). 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, уплощённость, высокая точка схода и упрощённое цветовое решение, особая роль линии – т. е. сам художественно-образный строй их работ. «Стремясь избавиться от оков западной академической традиции, – отмечает

¹⁰ Хага Тору. Нихон-но би (Японское понимание красоты). Токио, 1985. С. 16.

профессор Хага, – они испытали сильное влияние того, что казалось им свободой и резкой прямоотой в японском искусстве».¹¹

Не может быть никакого сомнения, что в работах по стеклу Эмиля Галле (одна из вершин французского прикладного искусства в стиле Ар Нуво) художественные образы формируются под впечатлением живописи японских художников эпох Момояма (кон. XVI в.) и Эдо – Токугава. Этот факт позволяет нам говорить, что постепенно поверхностный взгляд на искусство Японии сменился серьёзным 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 «Ле жапон артистик» на трех языках – французском, английском и немецком. Это было богато иллюстрированное издание, освещавшее с 1888 по 1891 гг. проблемы изящного и прикладного японского искусства. Там появлялись серьёзные научные статьи 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.¹² Японцам потребовался достаточно большой промежуток времени и немалые умственные усилия для того, чтобы разобраться в иерархии ценностей и образном строе западной культуры.

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 университетах Германии и России. 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.

¹¹ Там же. С. 22.

¹² См.: Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10. С. 132–139.

Странствия как путь художника в традиционной Японии

Представление о жизни человека как о пути к смерти существовало во всех без исключения культурах. Однако если на Западе понятие «жизнь – дорога» является метафорой, то на Дальнем Востоке это мировоззренческая основа. Путь японского художника как путь человека, наделённого самосознанием – это возвращение к истокам. Истокам природным – горам, лесам, рекам, туманам. Истокам чувственным – незамутнённым ощущениям ребёнка, открывающего для себя мир. И, наконец, истокам духовным – к мудрости основоположников традиционных искусств, и далее – в глубь китайской старины, к мудрости великих учителей: Лао-Цзы, Чжуан-Цзы, Конфуция, т. е. к ментальному старчеству.

На Дальнем Востоке «странствие» всегда связывалось с понятием перемен – и перемен внешних, пространственно-временных, и перемен внутренних, обусловленных физическим, эмоциональным и ментальным взрослением человека.

Неслучайно поэтому обилие псевдонимов у традиционных дальневосточных художников. Псевдоним – новое имя – был знаком преобразования художника на его творческом пути. Тема изменения как преобразования – тема особая. «Изменение» (кит. *и*, яп. *эки*) – это основа основ дальневосточной письменной культуры, главная книга которой, «И-цзин», так и называется «Книгой перемен». Она описывает 64 основных состояния макро- и микрокосма, неизменного в своих нескончаемых переменных. Странствия традиционного художника на Дальнем Востоке – это материальное воплощение «И-цзин».

«Странствие – это прежде всего вхождение в стихию движения, вместе с движением происходит уход от каждодневного, обычного, ложно-суежного, привязывающего и связывающего в сторону чистого, подлинного, лишённого каких-либо привязей, постоянно меняющегося. Это движение «вне» – вне вещей, вне времени, вне пространства, вне забот, вне целей. Это обретение духа свободы, ощущения лёгкости, невесомости пушинки, несомой ветром. Движение в потоке постоянных перемен, несущих обновление и акцентирующих внимание на сиюминутном, когда каждое мгновение воспринимается как вечность».¹³

Вплоть до XVII в. подавляющее большинство населения Японии с момента рождения и до самой смерти никогда не покидало своей малой родины. Дороги были никуда не годными, велика была опасность ограбления, да и физически это было нелегко: нести за спиной еду, постельные принадлежности, тёплую одежду и несколько пар обуви. К тому же в Японии много полноводных рек, а мостов долгое время не существовало. Строить их долгое время (начиная с эпохи Средневековья и вплоть до периода Эдо – Токугава) строго-настрого запрещалось, поскольку военное правительство *бакуфу* старалось таким образом воспрепятствовать быстрому подходу к столице войск их потенциальных противников – крупных феодалов *даймё*. В сухую погоду через реки можно было переправиться либо вброд, либо на носилках за плату в местах переправ – *тоховатаси*, либо на специальных лодках – *ватасибунэ*. Однако весной, во время таяния снегов в горах, в сезон дождей или во время тайфунов, часто посещающих Японские острова, наступал период *кавадомэ*, когда большие реки совершенно невозможно было перейти ни в каком месте.

Тем не менее, люди с достатком и в стародавние времена с относительным комфортом совершали небольшие сухопутные и водные путешествия. Блистательные дамы и кавалеры Хэйанской эпохи отправлялись весной любоваться цветущей сакурой, летом – слушать пение

¹³ Соколов-Ремизов С. Н. Путевой дневник как один из жанров японской традиционной живописи // География искусства. М., 1998. С. 37.

кукушки, осенью – наслаждаться видом алых клёнов или полной луны, зимой – свежавыпавшим снегом. Вот как описывает подобные путешествия придворная дама, ставшая впоследствии знаменитой писательницей, Сэй Сёнагон (966–1017): «В двадцать четвёртый день двенадцатой луны щедротами императрицы состоялось празднество Поминовения святых имён Будды. Прослушав первую полуночную службу... глубокой ночью поехали домой. Даже самые жалкие хижины казались прекрасными под снежной пеленой. Они так сверкали в лучах предрассветного месяца, словно были крыты серебром вместо тростника. Повсюду виднелось такое множество сосулук, коротких и длинных, словно кто-то нарочно развесил их по краям крыш. Хрустальный водопад сосулук! <...>

В нашем экипаже занавесок не было. Плетёные шторы, поднятые кверху, не мешали лучам луны свободно проникать в его глубины, и они озаряли многоцветный наряд сидевшей там дамы. На ней было семь или восемь одежд: бледно-пурпурных, белых, цвета алых лепестков сливы... Густой пурпур самой верхней одежды сверкал и переливался ярким глянцем в лунном свете».¹⁴

Изображения коротких путешествий, подобных этому, читатель во множестве найдёт в литературе «женского потока» эпохи Хэйан. Мурасаки Сикибу (976–1016), Сэй Сёнагон, Митицуна-но хаха (934–974) прилежно и с воодушевлением описывали причёски и наряды придворных дам и кавалеров, их манеры и поведение во время выездов для созерцания природы, их участие в поэтических раутах или в храмовых праздниках и церемониях. Для придворной знати это было скорее развлечением, хотя декларировалось, что такие церемонии на лоне природы должны способствовать постижению религиозных истин.

Уже в те далёкие времена считалось, что путешествие обновляет душу, придаёт свежесть восприятию, рассеивает уныние: «Отправляясь в небольшое путешествие, всё равно куда, ты как будто просыпаешься. Когда идёшь, глядя окрест, обнаруживаешь множество необычного и в заурядной деревушке, и в горном селении»,¹⁵ – писал Кэнко Хоси (1283–1352), знаменитый писатель-странник, произведения которого свидетельствуют об удивительно тонком понимании автором природы и человека. Из следующего отрывка видно, что бесцеремонность человека по отношению к природе вызывала у Кэнко Хоси гневное возмущение: «Он проталкивается, пролезает под самое дерево, усыпанное цветами; уставившись на цветы, глаз с них не сводит, пьёт сакэ, сочиняет стихотворные цепочки *рэнга*, а под конец, ничтоже сумняшеся, ломает для себя самую крупную ветвь. В источник он погрузит руки и ноги; по снегу непременно пройдёт, чтобы оставить следы – ничем не может любоваться со стороны».¹⁶

Но если знатные господа совершали путешествия с развлекательно-ознакомительной целью, служилым людям приходилось путешествовать не по своей воле. Это были пограничные стражи, сборщики налогов, монахи и послы, направлявшиеся в соседние Китай и Корею на работу и за учёностью, а также крупные феодалы *даймё*, надолго покидавшие столицу с целью инспекции подчинённых им провинций. Вынужденные путешественники волей-неволей в ходе своих вояжей получали разнообразную информацию, которая нашла отражение в огромном корпусе японской дневниковой литературы. Красноречивым примером в данном случае может служить «Тоса никки» – дневник Ки-но Цураюки (868–946), губернатора провинции Тоса (о. Сикоку). В нём описывается многодневное морское путешествие из Тоса в столицу.¹⁷

В эпоху Эдо, когда господство *сёгунов* (военачальников, отстранивших императоров и узурпировавших власть) стало безраздельным и сопротивление удельных князей – *даймё* было окончательно подавлено, начались работы по благоустройству существовавших дорог. Тогда

¹⁴ Сэй Сёнагон. Записки у изголовья // Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988. С. 278–279.

¹⁵ Кэнко Хоси. Указ. соч. С. 321.

¹⁶ Там же. С. 277.

¹⁷ Ки-но Цураюки. Дневник путешествия из Тоса в столицу // Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975. С. 551–561.

было пять больших дорог-трактов *кайдо*: Токайдо, Накасандо, Косюкайдо, Осюкайдо и Никкокайдо. Три из них вели из новой столицы Эдо (нынешний Токио) в старую столицу Киото. Самый оживлённый и самый известный тракт – Токайдо, пролегал вдоль океанского побережья. Он был настолько широк, что на нём могли разъехаться два *даймё*, путешествовавших с многочисленной свитой. Именно на Токайдо впервые начали осуществлять разметку – высаживать деревья через каждое *ри*¹⁸. Здесь впервые появились гостиницы – *ядо*, а также чайные заведения и мастерские для починки повозок и карет. Вскоре возникли и весёлые кварталы с их обитательницами. В эту же эпоху идёт строительство мостов через крупные реки. В результате путешествие начинает приобретать «туристические черты», даже самые простые люди получают возможность странствовать с целью паломничества и одновременно развлечения и посещать храмы Киото, Нары и Исэ. При этом странники обязательно останавливались полюбоваться видом священной горы Фудзи, расположенной неподалёку от станции Мисима на токайдоском тракте.

В среде просвещённых слоёв населения стали практиковаться расставание со светом и уход в Природу. Возникли места добровольных уединений, например, долина лотосов под Киото. Однако самыми известными и популярными местами для отшельничества стали территории «митиноку». В древности и в Средневековье сюда входили пять провинций, расположенных на северо-востоке о. Хонсю на землях нынешних префектур Фукусима, Миядзаки, Иватэ и Аомори.

Согласно «Словарю архаичной терминологии», буквальный перевод слова «митиноку» означает «внутренние территории», «глубинка». Кроме того этот термин имеет и другие значения, которые также даются в «Словаре»:

- *судзуро-ни* (*сородзоро-ни*) – спонтанно, невольно, непроизвольно, бесцельно, безбрежно, безгранично, без какой-либо определённой причины и конкретной цели; открывать сердце природе, распахнуть своё сердце навстречу природе;
- *митиноку-ни мадошоку* – заблудиться, затеряться, плутать; ходить кругами, не думая о конечном результате;
- *кокоробосоку нару* – стать одиноким, брошенным, покинутым.¹⁹

Попробуем разобраться с каждым из этих понятий по отдельности.

Судзуро-ни. Данный «слой» понятия «митиноку» связан прежде всего с даосизмом. Даосы – древние отшельники. Согласно их учению, бесцельное спонтанное блуждание под сенью природы есть путь (*дао*) приобщения к её тайнам, т. е. к тайнам самого *Дао* – невидимого Закона Природы и человека. «Туманность, беспредельность и отсутствие формы; изменчивость и непостоянство; чередование жизни и смерти; единение с небом и землёй; странствование с духами; чего достичь – не ясно; куда направляться – туманно; ...не остаётся ничего, к чему бы можно вернуться», – читаем у известного даоса Чжуан-Цзы.²⁰ Даосы – это по сути своей отшельники. Людям, проникавшим в тайники природы на всех её уровнях – алхимикам, астрологам, врачам, художникам, – предписывалось жить, удалившись от мира. Им следовало отрешиться от всех мирских забот, погрузившись в природную естественность. Иными словами, будущий даос должен был достичь определённого уровня дикости. Но человек не обладает спонтанностью природы. Поэтому даосизм, а вслед за ним и дзэн-буддизм требовали от своих адептов забвения учёности и учителей, но лишь при условии, чтобы было что забывать. «Забвение» учителей – это отказ от простого усвоения результата жизненного опыта наставника и готовность к тому, чтобы самостоятельно пройти все стадии духовного роста и только

¹⁸ Мера длины в средневековой Японии, 3,9 км.

¹⁹ См.: Синмэйкай кого дзитэн (Новый толковый словарь архаичной терминологии). Токио, 1977. С. 567–568; 972.

²⁰ Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 291.

после этого, вернувшись к учителям в новом качестве и с новым опытом, обратиться к постижению их мыслей всем своим существом.

С середины XIV в. область «митиноку» становится излюбленным местом отшельничества японских художников. Как правило, это были высокообразованные люди. Следует отметить, что идеал художника – скитальца и отшельника формировался не только в лоне даосской традиции. Одним из первых знаменитых поэтов-отшельников стал конфуцианец, бывший государственный чиновник, Тао Юаньмин (Тао Цянь, 365–427): «Был во время Цзинь отстранившийся от службы Тао Юаньмин из Сюньяна. Он жил в уединении на горе Нанюэ. <...> Путь его не сочетался со всем, что окружало его, он бросил службу и последовал тому, что любил», – писал о нём его друг, поэт Янь Яньчжи.²¹ Тао считал несправедливыми порядки, царившие в современном ему обществе, и поэтому предпочёл удалиться на лоно родной природы: «Тао Цянь не только вернулся к полям, а ещё воплотил это возвращение в поэтических произведениях. С тех пор синтез трёх элементов – отшельничества, природы и искусства – стал идеалом неофициального поведения конфуцианской личности и наиболее плодотворной основой китайской духовной культуры».²²

Духовные традиции конфуцианства и даосизма получили в Японии подкрепление в синтоизме. Каждое, пусть самое малое явление природы, почиталось в синтоизме как *ками* – божественная монада, наделённая собственной душой. В синтоистской традиции возврат к природе – это возврат в стихию родственных душ. Благодаря «природной жизнерадостности синтоизма» (О. О. Розенберг) в арсенале японских средневековых художников появилось понятие «саморадости» – острого переживания счастья погружённости в природу и общения с ней. Однако при этом синтоистской традиции присущи и черты аскетизма: святилища японских божеств возводились в древности в глубине лесов и в горах, и чтобы добраться до них, путнику требовалось затратить немало усилий. По дороге к главному святилищу через определённые промежутки пути располагались священные ворота – *тории*, символизировавшие ступени развития духа паломника.

В период Камакура – Муромати в буддизме (особенно в его разновидности *дзэн*, идейно близкой даосизму) ещё более усилилась традиционная направленность на преклонение перед природой. Последняя воспринималась как источник истинного знания, и уход под её сень считался образцом поведения, достойного мудреца. Все ведущие школы Махаяны определяли среду обитания (Природу) как превращенное тело Будды. На окружающий мир естественным образом переносились все характеристики божества. Иными словами, буддийская традиция освящала природу, придавая ей, таким образом, особую ценность.²³

Ведь природа с её сезонными изменениями наглядно подтверждает основной тезис буддизма махаяны о переменчивости всего сущего: ничто не вечно, кроме вечного изменения. Неслучайно буддийские монастыри, становившиеся не только религиозными, но и художественными центрами, как правило, располагались в весьма живописных местах, чаще всего в горах, покрытых девственными лесами. Их обитатели, монахи-*хоси*, часто были прекрасными поэтами, художниками, каллиграфами.

В итоге можно сделать вывод, что в Японии идеал художника – скитальца и отшельника – в течение всего периода Древности и Средневековья получал «аксиологическую подпитку» и поощрение из четырёх мировоззренческих источников: синтоизма, буддизма, конфуцианства и даосизма. В результате взаимодействия и переплетения всех смыслов, текстов и подтек-

²¹ Цит. по: Эйдлин Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967. С. 19–20.

²² Мартынов А. С. Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 182.

²³ См.: Игнатович А. Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 48–71; Луцкий А. Л. О некоторых мировоззренческих проблемах современной буддийской литературы Японии // Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 265–280.

стов этих учений, а также исторических и культурных наслоений к XVI в. в японской эстетике сложился идеал *странника в природе*.

Обратимся теперь к следующему понятию, характеризующему термин «митиноку». Это *митиноку-но мадоюку* (от яп. *мадоу* – «блуждать кругами», «сбиться с пути»; *мадои* – «заблуждение», «иллюзия» и *юку* – «идти»). Речь идёт о том, что процесс овладения мастерством никогда не бывает прямолинейным, он обязательно включает в себя периоды замешательства, возвратов, повторов. Успех сменяется упадком, уверенность – сомнениями и колебаниями. Но эти «тёмные периоды» очень важны: это периоды преодоления «сопротивления материала», закалки воли, упрочения духа. В результате художник выходит обновлённым, преобразённым, изменяясь как физически, так и духовно.

Многие традиционные художники использовали блуждания в *митиноку* как средство телесного и ментального укрепления на избранном пути *дао*. «Эта категория нередко означает личный путь или определённое направление в живописи, живописную школу. Но прежде всего *дао* представляет собой одно из самых распространённых понятий китайской классической философии... Понятие *дао* означало также путь подготовки и обучения живописи, предъявляющий особые требования к художнику и уровню его образованности, характеру и поведению, помимо требований высокого технического мастерства».²⁴

В китайской эстетической традиции путь художника понимался не как линейное поступательное движение к вершинам жизни и профессионализма, а как некое круговое движение, как *постоянноевозвращение* к традиции на всех уровнях: природном, мировоззренческом, профессиональном. Подобный подход к творчеству практиковала и японская эстетика *гэйдо*, о чём свидетельствует опыт всех школ традиционного искусства, так называемых Домов. Система Дома – *измото* – это система воспитания художника в рамках *гэйдо*, осуществляемого главой – старшим по возрасту и по значению представителем какой-либо творческой династии (живописцев, актёров, мастеров чайного ритуала, каллиграфов, музыкантов). Данная система предполагала абсолютную преданность «пути» своего Дома. Она также предусматривала беспрекословное, граничащее с монашеским, послушание, подчинение учеников воле главы Дома. В системе *измото* профессия передаётся по наследству. При отсутствии родных наследников – усыновлённым ученикам, берущим фамилию главы Дома и таким образом становящимся полноправными членами Дома.

Подобная система, помимо сохранения и упрочения классического канона в традиционном японском искусстве, способствовала приобретению высочайшего профессионального уровня всеми воспитанниками *гэйдо*. Само слово «гэйдо» состоит из двух иероглифов: *гэй* (искусство) и *до* (*дао*) – путь. В главном трактате основателя театра Но, актёра и драматурга Дзэами Мотокиё (1363–1443), названном «Кадэнсё» (Предание о цветке стиля, 1400–1418), тоже активно живёт такое важное понятие, как «путь» – *до*. Оно звучит уже во вступлении к трактату, где говорится, что человек, помывшись вступить на наш *путь*, главное, не должен отклоняться на другие *пути*. Путь – это расширение и углубление понятия Дома до религиозно-философского звучания, ибо *путь* в даосском лексиконе есть метафизический символ внутренне обусловленной земной жизни. И одновременно на языке искусства данное понятие является почти техническим термином и включает в себе следующие конкретные представления:

- профессионализм – владение высокими техническими навыками;
- универсализм – творческая идея, на которой строится узкопрофессиональная деятельность, проявление общей идеи, господствующей и в других искусствах;
- наследование – передача в поколениях добытой первоначальной идеи и высоких технических навыков.

²⁴ Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1985. С. 67.

Универсальное значение слово «путь» приобретает в XIII в., когда активно внедряется любимое изречение дзэнских учителей, заимствованное ими у даосов: «одно – во всём, и всё – в одном», – что способствовало полной концентрации усилий человека на одном роде деятельности как способе достижения высшей истины.²⁵

Таково единство разнообразия смыслового содержания *пути* для традиционного художника. Здесь прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что целостность и всесторонность являлись *идеалом*, который каждый вступивший на «путь *гэйдо*», стремился претворить в собственной жизни.

Следование «пути» формировало серьёзное отношение к жизни у «путешествующего», настолько серьёзное, что приводило, в конце концов, к сознательному принижению художником самого себя, к чертам юродства. «Великое совершенство похоже на несовершенство, но его действие не может быть нарушено. Великая полнота похожа на пустоту, но её действие неисчерпаемо. Великая прямота похожа на кривизну, великое остроумие похоже на глупость».²⁶ Последняя сентенция великой книги «Дао дэ цзин» имеет для нас принципиальное значение, коль скоро мы рассуждаем об особенностях поведения художников в ходе странствий в *митиноку*.

Экстравагантность поведения и юродствование – традиция, пришедшая из Китая вместе с дзэн-буддизмом и даосизмом. Ещё в XI–XII вв. китайские художники и каллиграфы считали юродство проявлением духа Истины.²⁷ Японцы унаследовали это представление.

Вспомним в этой связи известнейшую поэтессу Оно-но Комати (IX в.). Её красота стала легендой и даже предметом некоторых эстетических трактатов. Тем не менее в пьесе театра Но «Сотоба Комати» (Гробница Комати), приписываемой основателю театра Ногаку Канъами (1333–1384), героиня, её изображающая, так представляется странствующим монахам:

Снисхождения просит
Дочь Оно-но Ёсиданэ,
Правителя Дэва,
Оно-но Комати,
Ничтожная побродяжка.²⁸

Налицо самоуничижительный пафос юродствующей поэтессы, но при этом усматриваемой в самом юродстве глубокий смысл.

Певец японских дорог, любимец всех *эдокко* (коренных жителей Эдо-Токио), знаменитый график Хиросигэ (1797–1858), предчувствуя скорую смерть, написал о себе так:

Отбросив в сторону луну и снег,
Приятно закругляться в жизни
С головой, более круглой,
Чем круглая-прекруглая клёцка.²⁹

Здесь Хиросигэ демонстрирует пренебрежение к собственным заслугам перед искусством. Он был славен не только как «художник 53-х станций тракта Токайдо», но и как мастер «снежных» и «лунных» пейзажей. Всё это он «отбрасывает в сторону», отказываясь от каких

²⁵ См.: *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля. Фуси кадэн / Пер. и коммент. Н. Г. Анариной. М., 1989. С. 149–165.

²⁶ *Дашкевич В. Т.* Хиросигэ. Л., 1974. С. 128.

²⁷ Прежде всего это художники Су Ши, Ми Фэй и Хуа Гинцзянь – основоположники направления *вэнъжэньхуа* (живопись литераторов или живопись интеллектуалов) в традиционной китайской живописи и каллиграфии.

²⁸ *Канъами Киёцугу*. Гробница Комати // Классическая драма Востока. М., 1976. С. 568.

²⁹ Цит. по: *Дашкевич В. Т.* Указ. соч. С. 64.

бы то ни было почестей перед лицом Вечности. И вдобавок к этому высмеивает своё недавнее пострижение в монахи, в результате которого его обритая голова уподобилась «круглой-пре-круглой клёцке».

Последнее понятие, характеризующее «митиноку», – *кокоробосоку нару* (букв. «быть одиноким», «покинутым», «заброшенным»). Одиночество путешественника способствовало тому, что он концентрировался на своих переживаниях. Путешествие, где всё внове, становилось «вечным детством» художника. Прежде всего потому, что он начинал буквально воспринимать себя как бы находящимся в утробе матери-Природы. Его телесные и духовные ощущения обострились, становились «как в детстве». Он чувствовал растянутое время, растянутое пространство так, как мы чувствуем это именно в детстве, когда всем своим существом воспринимаем, ощущаем всю огромность пространственно-временного континуума. Неслучайно детство во «времени судьбы» занимает едва ли не половину, тогда как во «времени жизни» – это совсем небольшой промежуток.

Превращение *времени жизни* во *время судьбы* в период скитаний художника способствовало и особому восприятию каждого события, каждой встречи (с каким-либо явлением природы, с новым человеком, невиданным животным или растением) и придавало им статус уникальных. В японской эстетической традиции существует специальное понятие – *согу*, обозначающее случайную встречу в пути. На узких тропинках в *митиноку* нечаянные свидания подстерегали на каждом шагу. Часто это были «встречи» с прошлым, с наследием людей, умерших ещё до рождения странствующего художника. Но чем случайнее казались эти встречи, тем значительнее и неслучайнее оказывались они на самом деле, поскольку по буддийским представлениям такая встреча является знаком кармической связи в предыдущих и последующих перерождениях.

«Когда я посетил *митиноку*, – писал поэт-странник Сайгё (1118–1190), – то увидел высокий могильный холм посреди поля. Спросил я, кто покоится здесь? Мне ответствовали: это могила некоего *тиодзё*. – Но какого именно *тиодзё*? – Санэката Асон, – поведали мне. Стояла зима, смутно белела занесённая инеем трава, и я помыслил с печалью:

Нетленное имя!
Вот всё, что ты на земле
Сберёг и оставил.
Сухие стебли травы —
Единственный памятный дар».³⁰

Иногда в скитания отправлялись не в одиночку, а с другом-единомышленником или учеником. Но пути в *митиноку*, как и жизненные пути, рано или поздно расходились.

Отныне я иду один.
На шляпе надпись «нас двое»...
Я смою её росой,³¹ —

написал опечаленный поэт Мацуо Басё (1644–1694) после расставания со своим попутчиком-учеником. «Можно предположить, – отмечает известный американский японовед Дональд Кин, – что Басё совершал свои путешествия в надежде получить новые впечатления не только от пейзажей, вдохновлявших поэтов прошлого, но и из общения с людьми в дороге и на постоянных дворах, которые стали бы стимулом для создания новых стихов.<...> Они порожд-

³⁰ Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. С. 718.

³¹ Там же. С. 753.

дены не только любовью к странствиям – любовью, проходящей сквозь всю японскую литературу от эпохи Манъёсю до наших дней, – но также стремлением найти в путешествии источник для творчества и в конечном итоге для осознания своего места в жизни как поэта и человека».³²

Остроте ощущений и восприятий способствовали тяжкие труды и телесная аскеза. Странники сознательно подвергали себя физическим испытаниям и голодовкам, мёрзли зимой, изнывали от жары летом... Всё это непременно имело следствием рост души и вдохновения.

Но временами была и светлая радость. Всё приходило и уходило своим чередом, протекало в гармонии с природными силами. Иногда художники умирали по дороге и их выбеленные солнцем и ветром кости служили для новых странников источником поэтического вдохновения:

Может быть, кости мои
Выбелит ветер... Он в сердце
Холодом мне дохнул,³³ —

писал Басё в путевом дневнике, так и названном – «Кости, белеющие в поле». Великий скиталец по японским дорогам, Андо Хиросигэ, перед смертью оставил жене следующее напутствие:

Не стнай и не плачь
Когда я умру!
Брось мои кости в поле.
Дай голодным собакам попить.
Да-да, попить на них!³⁴

Удивительно хладнокровие, с которым певцы дорог говорили о собственной смерти. Её тень сопровождала их всю жизнь, её образ причудливо сочетался с образами из сновидений и призраками-*мабороси*, встреченными в пути.

Вся жизнь скитальца была нацелена на иссушение плоти, на сознательное исхудание «до костей». Голодовки – осознанное «впускание» в себя пустотности мира – и изнурительные зимовки в горах вели к состоянию, которое в китайской традиции называлось «одухотворённые кости». Ещё одна превосходная метафора – «замороженный дух» означает вещную твёрдость сущего. Он оказывается не инертной материей, а конденсатом творческой силы мира. Идея смычки в человеке именно костной основы и высшего духовного опыта прозрения личностью своей «духовной уникальности» в «беспредельном странствии» традиционна для культуры Японии.

Для японской традиционной эстетики *зэйдо* скитания были тем полигоном, где формировались и «обкатывались» эстетические понятия, обозначавшие новый, более изысканный тип красоты: шероховатой, безыскусной, но в то же время одухотворённой и лаконичной. Так постепенно вырабатывались эстетические понятия: *ваби* – шероховатость, полная природной энергии; *хиэкарэта би* – иссушённая красота; *хиэсэта би* – замороженная исхудавшая красота. К XI в. благодаря подвижничеству таких скитальцев, как поэты Мацуо Басё и Иккю Содзюн (1394–1481), писатель Кэнко Хоси, мастер чайной церемонии Мурата Сюкю (1432–1502) и многих других, часто безымянных мастеров, в Японии сложился новый тип эстетики. Её

³² Кит Д. Странники в веках. М.: Восточная литература РАН, 1996. С. 7.

³³ Классическая поэзия Индии... С. 769.

³⁴ Цит. по: Дашкевич В. Т. Указ. соч. С. 66.

принципы ощущаются в пьесах известного драматурга Дзэнтюку (1405–1470), в стихах Басё и Исса (1763–1827). В лексиконе эстетиков и художников появились нарочито логически противоречивые понятия: «видеть невидимое», «слышать неслышимое», «вкусать безвкусное». Само понятие «смерть» стало буквально означать «возвращение к жизни».

Странствующий мастер испытывал полное доверие к тому великому неопишному и непознаваемому, что иногда на миг бросало некий чудный отблеск на его творчество и опять уходило в тень. Для обозначения этого «отблеска» был выработан особый эстетический термин *югэн* – «сокровенная суть», «сокровенно прекрасное», «внутреннее изящество». Принцип *югэн* связан с категорией японской поэтики *ёдзё*, означающей, что смысл стихотворения и содержательно, и эмоционально выходит за рамки текста.³⁵ Таким образом в Японии эстетически осмысливалось понимание *непостижимости мира*.

В упоминавшейся выше пьесе «Гробница Комати» странствующие монахи поют *мити-юки* – дорожную песню:

Путь недалёкий!
Мы в скитаниях передохнём
В одичалом поле.
Нам ночлегом – простая скала,
Наша кровля – небо,
В нас прибежище заключено
Истинной правды.³⁶

Иными словами, «странствие в *митиноку*» для традиционного художника – это медленное, кропотливое, углублённое прохождение через стадии духовного роста. Ему сопутствуют упоение от ощущения вечной раздвоенности и наслаждение мимолётностью бытия. Одновременно приходит осознание всей тщеты такого наслаждения. Воспитание в себе детскости восприятия вместе с умудрённостью старчества; сосредоточенное переживание длительности пространства и времени, а также физическая и духовная аскеза – такой телесный и духовный опыт вёл к *внутреннему преображению* мастера. Противоречия эстетических понятий, намеренно подчёркиваемые творцами традиционного искусства *гэйдо*, имеют разрешение только во внутреннем, скрытом опыте *преображения в ходе прохождения Пути*. Только такой Путь считался истинным, а преображение художника давало ему право быть творцом.

³⁵ См.: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. С. 356; *Ее же*. Красотой Японии рождённый. М., 1993. С. 68.

³⁶ Классическая драма Востока. С. 562.

Японская эстетика: от традиции к философии

Знакомство с западной культурой

До встречи и основательного знакомства с западной культурой японская эстетика существовала и развивалась в полном слиянии с практикой и теорией конкретных искусств. Эстетические положения, содержащиеся в литературных памятниках буддизма, даосизма и конфуцианства, никогда не рассматривались специально как вычлененные из текста и абстрагированные теоретические концепты. Для эстетической традиции японцев был характерен эмоциональный подход к освоению красоты мира, «проникновение вовнутрь» её. Эта традиция не подразумевала рационально-умозрительного, внешне-холодного отношения к окружающей действительности.

Как область научного знания и как философская дисциплина японская эстетика начала складываться в эпоху Мэйдзи (1868–1911). Это был период бурных социально-политических преобразований, перехода феодальной Японии на капиталистический путь развития. Именно в это время произошло первое основательное знакомство японцев – которые в течение предшествующих двух веков пребывали практически в полной изоляции от внешнего мира – с достижениями западной культуры. По образному выражению современного исследователя японской эстетики Микеле Марра, «перед Японией встала проблема: либо суметь переварить двухтысячелетнюю западную мысль, либо столкнуться с непреодолимыми трудностями несварения».³⁷ В духовной жизни страны получили распространение новые тенденции, связанные с возникшей потребностью осмыслить место и роль Японии в мировом сообществе, выяснить значение японской культуры в контексте достижений всей человеческой цивилизации.

Акцент в области идей был сделан на «объективном постижении действительности» – на научном и философском знании. По словам философа Тосака Дзюн, «цивилизация, просвещение – таков был пароль, который символизировал новые идеи начального периода эпохи Мэйдзи».³⁸ Поначалу чужеземная духовная культура воспринималась японцами как некое единое целое. Ведь идеи европейской философии, постепенно вызревавшие и формировавшиеся и затем сходявшие со сцены, проникли в общественное сознание Японии сразу, за очень короткий срок. Не искушённые в философском теоретизировании жители Японских островов лишь со временем обнаружили, что в открывшемся им богатейшем философском наследии Запада существуют концепции и теории, взаимоисключающие друг друга.³⁹

В периоды Мэйдзи и Тайсё (1912–1925) появилось множество философских обществ и кружков, в которых изучались труды западных мыслителей. Страну наводнили переводы произведений Канта и Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, Бергсона и Гартмана... Западные эстетические учения проникли в Страну Восходящего солнца как часть западных философских концепций. В периоде Мэйдзи берёт начало традиция переложения на японский язык фундаментальных работ по западной философии и эстетике. В первую очередь переводились сочинения таких классиков, как Платон, Аристотель, Плотин, Августин и др. Попала в поле зрения японцев и русская эстетическая мысль: известным писателем Фтабатэем Симэй (1864–1909) были переведены «Идея искусства» и «Разделение поэзии на роды и виды» В. Г. Белинского. По наблюдению Т. П. Григорьевой, Фтабатэй столкнулся с огромными «трудностями при пере-

³⁷ Marra M. A History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu, 2001. P. 18

³⁸ Тосака Дзюн. Японская идеология. М., 1982. С. 213.

³⁹ См.: Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10. С. 132–139.

воде философских терминов: абстрактных понятий в японском языке не было, а европейскую терминологию ещё не освоили. Больших трудов стоило ему подобрать эквиваленты к таким, например, понятиям, как *эстетика, истина, сущность, эмпирическое познание, идеальный, диалектический, субъективный, объективный*.⁴⁰

С подобными трудностями сталкивались тогда и другие японские исследователи, стремившиеся подобрать языковые аналоги терминам западной философии. Благодаря их усилиям в отечественной гуманитарной науке постепенно накапливался материал по философской проблематике, в том числе и эстетической.

О философской эстетике можно говорить как о мировоззренческой концепции второго порядка, если подразумевать, что на первой ступени стоят теории конкретных видов художественной деятельности – теория искусства, искусствоведение, литературоведение – более непосредственно, чем философская эстетика отражающие художественную практику. Для возникновения же собственно философской эстетики необходим длительный период разработки эстетических воззрений в рамках данных теорий.

Японская эстетика вплоть до начала XX в. развивалась преимущественно в области искусствоведения и литературоведения, и отечественные писатели и художники зачастую сами выступали в роли теоретиков искусства и эстетиков. Подобно японской, «эстетическая мысль Китая и сопредельных государств, входивших в круг дальневосточной цивилизации, изъяснялась почти исключительно посредством афористических высказываний, часто многозначительно-смутных, лирически окрашенных, откровенно субъективных, но вместе с тем имевших характер практических рекомендаций».⁴¹

Формирование эстетической науки в Японии с необходимостью сопровождалось разработкой философско-эстетического категориального аппарата, находящегося в органическом соответствии с национальной мыслительной традицией. Как только что было отмечено, японская эстетика была неотделима от непосредственного художественного творчества. Трактаты по теории того или иного вида искусства имели такое же значение, как и практика обучения методом *микики* (букв. видеть и слышать) в рамках устной традиции, передаваемой из поколения в поколение путём непосредственного контакта мастера-учителя с учеником.

Благодаря этому в японской художественной традиции складывалась оригинальная, по своему необыкновенно развитая эстетическая «система», уходящая корнями во времена создания первых поэтических антологий «Манъёсю» (758) и «Кокинсю» (910). Но это не была «система» в европейском понимании, поскольку в ней отсутствовали логическая чёткость и определённость; на протяжении веков она жила скорее на метафорах и аллюзиях, нежели на дефинициях и рассуждениях, апеллировала скорее к интуиции и чувству, нежели к логике и рассудку. Однако в эпоху Мэйдзи, когда рационализм и логика стали требованием времени, эстетические теории должны были стать *над практикой* конкретных искусств. Осуществлению этой задачи японскими «теоретиками» во многом способствовало обращение к достижениям систематизированной философской эстетики Запада.

Основной движущей силой эпохи японского просвещения 1878–1888 гг. были самураи. Именно они, верные и преданные родине и императору люди с крепкими моральными устоями и привычкой к упорному, в том числе интеллектуальному, труду, стояли у истоков академической науки. Первые мыслители-эстетики Японии принадлежали именно к этому классу военной интеллигенции.

Одним из отцов-основателей философской эстетики в Японии принято считать Ниси Аманэ (1829–1897). Он первым предложил несколько переводов западного термина «эстетика»: *дзэмбигаку* (наука о добре и красоте), *касюрон* (теория о сущности прекрасного), *бимё-*

⁴⁰ Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. С. 315–316.

⁴¹ Малявиш В. В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М., 1987. С. 6–7.

гаку (наука о таинственно-прекрасном). В это же время широко использовалось и ещё одно название эстетики – *симбигаку* (наука, исследующая красоту). Все эти термины остались достоянием истории японской эстетики, а в обиход вошёл предложенный журналистом-просветителем Накаэ Тёмином (1847–1901) вариант *бигаку* (наука о красоте). Что же касается Ниси Аманэ, то нельзя переоценить его вклад в конструирование современной японской научной гуманитарной терминологии: он составил более 700 слов-переводов, без которых усвоение западной философской мысли было бы невозможным. «Философия», «субъект», «объект», «реальность», «феномен», «история», «сознание», «мысль», «идея», «впечатление» – без этих слов, извлечённых Ниси Аманэ из хранилищ прошлого или заново составленных им самим, трудно представить современный японский язык. А ведь каких-нибудь 150 лет назад их просто не существовало.

В 1877 г. в присутствии императора Мэйдзи, придворных особ и кабинета министров Ниси прочитал четыре лекции о важности науки эстетики для создания просвещённого независимого государства. Следствием его выступлений, изданных впоследствии под общим названием «Теория эстетики» (*Бимёгаку сэцу*) было выделение государственных средств на организационное оформление и обучение студентов Токийского императорского университета по этой специальности. Большой вклад в утверждение эстетики как университетской дисциплины внесли Мори Огай (1862–1922), Такаяма Тёгю (1871–1902) и Ониси Хадзимэ (1864–1900).

Последняя четверть XIX в. ознаменовалась в японской культуре целым рядом попыток активного освоения её деятелями европейского философско-эстетического наследия. Примером может служить трактат «Сокровенная суть *сёсэцу*»,

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.