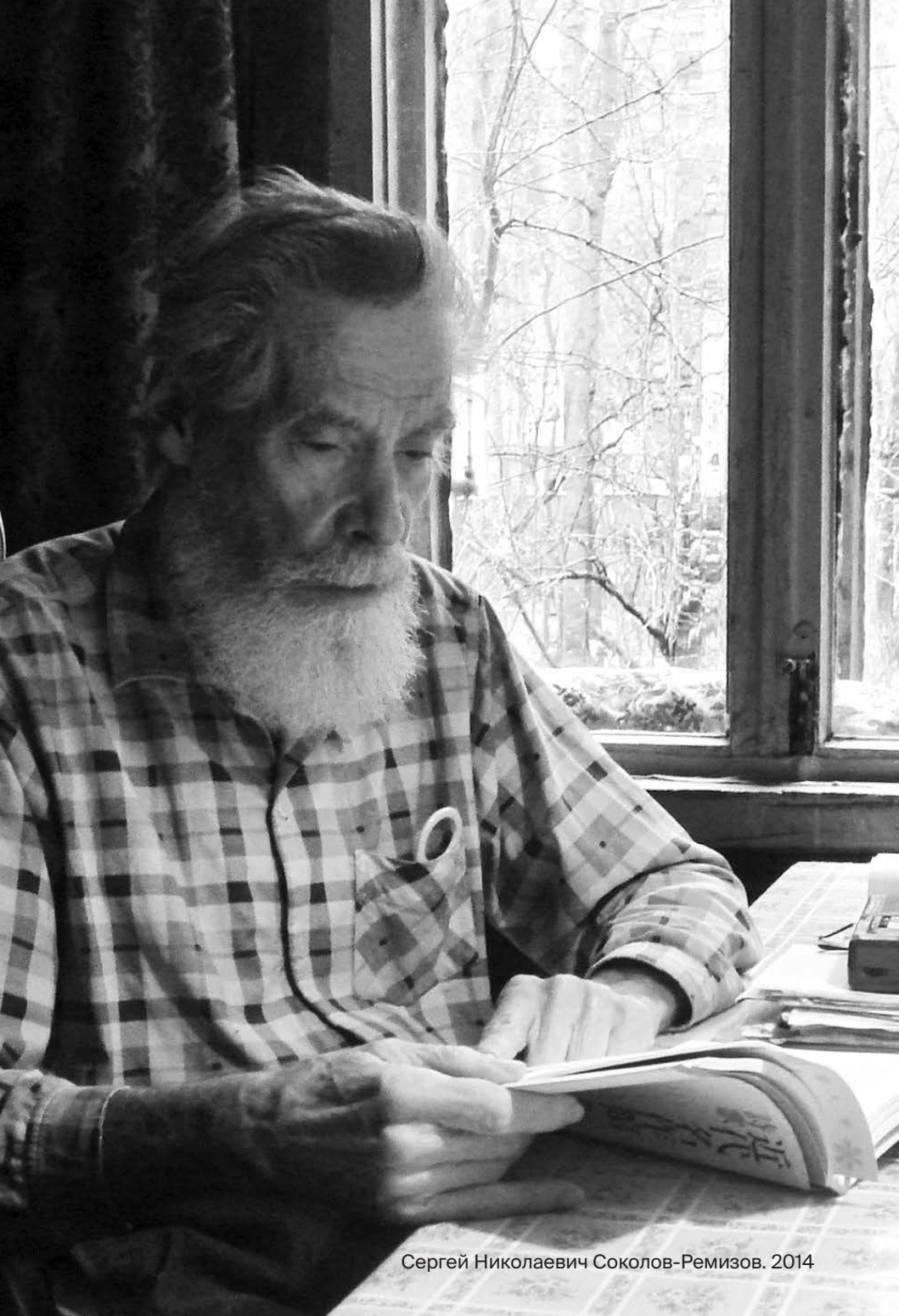
Поиск созвучий
К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова



Сергей Николаевич Соколов-Ремизов. 2014

Государственный институт искусствознания

Культура Востока
Выпуск 5

Поиск созвучий

К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова

Москва 2021

УДК 7.067
ББК 71.85.1
К 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
И.В. Палагута, доктор исторических наук,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
З.А. Имамутдинова, кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания

Культура Востока. Выпуск 5: Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. Сборник статей / Отв. ред. Е.И. Кононенко. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 216 с., ил.

ISBN 978-5-98287-173-2

Пятый выпуск серии «Культура Востока» посвящен юбилею С.Н. Соколова-Ремизова – старейшего исследователя изобразительного искусства Китая и Японии. Включенные в сборник статьи коллег, учеников и учеников учеников патриарха отечественного искусствознания демонстрируют продолжение тем его исследований, развитие и распространение сформулированных им положений на иной материал, преемственность методов изучения художественной культуры Дальнего Востока.

Книга адресована исследователям изобразительного искусства Китая и Японии, музейным работникам, читателям, интересующимся художественной культурой Востока.

В оформлении обложки использован рисунок тушью Томиока Тэссая (1836–1924) «Бамбук».

ISBN 978-5-98287-173-2

© Государственный институт искусствознания, 2021
© Коллектив авторов, 2021
© Е.А. Сиверс, оформление, 2021

Содержание

7 Предуведомление
15 Библиография С.Н. Соколова-Ремизова

Классическое наследие дальневосточной культуры

20 *В.Г. Белозёрова*
О произведении Ми Фу «Коралл»

37 *П.С. Одинокова*
Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись

56 *Л.П. Тимофеева*
Китайские диковины в японском комическом театре Кёгэн

73 *М.Ю. Шевченко*
К вопросу о влиянии традиционной пейзажной живописи на архитектуру горных монастырей Китая

87 *А.А. Егорова*
Поэтические источники в декоре чайной утвари XVII–XIX веков: интеллектуалы бундзин и традиция сэнтя-до в керамике Японии

102 *М.В. Есипова*
Тайное и явленное в истории и иконографии японского божества грома барабанщика Райдзина

Выражение универсального

128 *М.А. Чегодаев*
«Возникла мысль в образе Атума». Размышления о судьбе иероглифики

147 *Е.И. Кононенко*
«Интерпретация классиков» как предмет рефлексии

На стыке тысячелетий

168 *Д.С. Титарева*
Графика В.Д. Бубновой в контексте развития японской гравюры первой половины XX века

184 *Т.Е. Морозова*
Феномен «моды» в преобразовательных процессах индийского музыкального и театрального искусства

202 *Е.С. Ванеян*
Бодхисаттва-андроид Mindar из храма Кодайдзи в Киото и традиции буддийской пластики

Предуведомление

Предлагаемый сборник продолжает серию, в рамках которой издания носили «региональные» и/или «проблемные» подзаголовки: «Культура Непала. Традиции и современность» (2001), «Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет» (2009), «“Визитные карточки” восточных культур» (2018), «Границы сакральных пространств» (2019).

Данная, пятая книга этой серии могла бы получить как тяжеловесное научное название, акцентирующее проблемы изучения культуры Дальнего Востока, так и поэтические подзаголовки, взятые из приводимых ниже цитат. Честнее сразу признать, что единства темы и общности предмета или объекта исследования собранных статей не предполагалось. Работы, включенные в сборник, объединены не проблемой, а поводом – юбилеем С.Н. Соколова-Ремизова.

Пять лет назад сотрудниками Сектора искусства стран Азии и Африки уже делался юбилейный «соколовский блок» в журнале «Художественная культура», в аннотации к которому указывались основные регалии ученого, названия и годы защиты им кандидатской и докторской диссертаций[1]. Повторять их нет смысла: Сергея Николаевича никогда не интересовали звания, членства во всевозможных советах, тиражи, листажи, списки публикаций, индексы цитирования, заполнение граф «актуальность» и «новизна» во всевозможных отчетах. Для него важнее не только «что сделано», но и «как сделано». Он всегда остается далек от схематизации научного знания, каталогизируемого на «объект», «предмет», «методологическую основу», «теоретическую значимость» и т.д. Во «Вводном

[1] *Морозова Т.Е., Кононенко Е.И.* К юбилею Сергея Николаевича Соколова-Ремизова // Художественная культура. 2017. № 3 (21). (б.п.)

слове» к составленному им сборнику статей «Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур» он сформулировал собственное представление о задачах исследования восточных культур: «…возникает опасность перехода из крайности в крайность – от пряности ложной экзотики к сухой, прагматичной деловитости. Потеря “загадочности”, пусть и низкой пробы, питавшейся случайными поверхностными сведениями, может обернуться отказом от самого понимания ценности “таинственности”, “тайны” как скрытой сердцевины любого значительного феномена культуры <…> Появляется четкая необходимость в возрождении чувства “таинственности” на новом уровне, таинственности, несущей высший смысл “непознаваемости” как свидетельства неисчерпаемости всего подлинного. Подлинное всегда скрывает в себе глубинно-таинственное, которое, по сути, и определяет его притягательность.

Отход от случайного, временного, наносного в сторону нетленного подлинного может быть назван одной из первейших задач специалистов-исследователей и пропагандистов по-новому открываемых культур»[1].

Следует обратить внимание на особую функцию, выполнение которой Сергей Николаевич ожидал от историков культуры Востока, – не только исследовать, но «пропагандировать», то есть популяризировать свои знания, делиться ими, делать их общим достоянием. Для самого С.Н. Соколова-Ремизова одним из способов реализации этой функции стала многолетняя серия сообщений, которые в календарных планах научной работы значились как «юбилейные даты», – небольших рассказов о малоизвестных дальневосточных мастерах живописи, графики и каллиграфии. Эти сообщения, часто «приуроченные» к совсем не круглым (по привычному европейскому летоисчислению) датам – «к 120-летию со дня рождения», «к 360-летию со дня смерти», «к 60-летию первой выставки», – давали докладчику возможность почтить память искренне любимых им художников (в том числе тех, с кем он был лично знаком и даже находился в дружеских отношениях[2]) и привлечь к ним внимание тех, кто, как он надеялся, способен оценить их творчество, а слушателям (сотрудникам и аспирантам Сектора искусства стран Азии и Африки) – расширить свой

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Вводное слово // Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур / Ред.-сост. С.Н. Соколов-Ремизов. М.: ЛКИ, 2009. С. 5, 6.

[2] См., например: *Соколов-Ремизов С.Н.* Небесное – Земное… Земное – Небесное. Образный мир поэзии языком каллиграфии и живописи // Культура Востока. Вып. 4. Границы сакральных пространств. М.: ГИИ, 2019. С. 198, 207, 214, 215.

кругозор, узнавая имена, не включенные в энциклопедии и обобщающие работы об изобразительном искусстве Китая и Японии.

Рассказы его всегда отличаются какой-то особой уважительностью и вместе с тем неподдельной теплотой по отношению к избранным персонам. При этом Сергей Николаевич, не мысля историю искусства как теорию, оторванную от конкретных памятников, приносил невероятное количество иллюстративного материала (диву даешься, где он его добывал и где он у него хранится!). Что-то из иллюстраций к своим докладам с удовольствием тиражировал и дарил слушателям вместе с собственноручной каллиграфией, поддерживая китайскую традицию новогодних благопожеланий.

При этом он как исследователь, «нашедший» тему, разработавший ее, наполнивший описание памятников или рассказ о конкретном мастере своими личностными ощущениями, никогда не акцентировал собственные находки, авторство, приемы, предпочитая оставаться в роли «проводника», посредника между предметом изучения, с одной стороны, и читателем/зрителем, с другой. В ответ на вопрос коллег или аспирантов о каком-нибудь хорошо известном ему китайском художнике – Гу Кайчжи, Ни Цзане, Шитао, мог предложить обратиться за более подробными сведениями к биографическим словарям, изданным в Пекине или Шанхае, умалчивая о собственных статьях о них. Упоминая в своих монографиях коллектив художников, известный как «Восемь чудаков из Янчжоу», Сергей Николаевич «забывает» о том, что посвятил ему отдельную монографию, и не делает лишнюю ссылку («подробнее см.») на свою же работу, повышающую «индекс цитирования»: вместо этого скрупулезному редактору предлагается проверять ссылки по старым номерам журналов «Чжунгохуа», «Мэйшушилунь», «Бэйфан шуюань» и т.д.

Пожалуй, главное, что отличает работу С.Н. Соколова-Ремизова как историка искусства – это не просто глубокое знание предмета исследования, обязательное для любого специалиста, но и способность его прочувствовать, умение это чувство облечь в словесную форму, доступную слушателю и читателю, и *предложить разделить* это чувство, не навязывая свою точку зрения. Так, в Предисловии к пока еще не изданной книге, в которой собрано всё, что ранее написано им о китайских печатях, он говорит: «Мои словесные краткие пояснения текста легенд рассчитаны на отклик воображения читателя, заинтересованного в раскрытии для себя расшифровки смысловой и художественной, всегда неповторимой образности каждой печати (оттиска). Я только стараюсь наметить отдельные грани смысловой, образной структуры каждой печати, всецело рассчитывая на активное домысливание моих характеристик

заинтересованным читателем, отмечаемое особенностями его индивидуального видения и понимания <…> При составлении этой книги меня не покидала надежда на подключение при ее чтении активного зрительского воображения».

Для Сергея Николаевича принципиально важна сама возможность диалога: художника – со зрителем, автора – с читателем, ученого – с коллегами, научного руководителя – с аспирантом. На заседаниях Сектора искусства стран Азии и Африки ему, главному научному сотруднику, почти всегда откровенно скучны отчеты о завершенных проектах, в которых не оставалось места для *доверительного обсуждения* – возможности обменяться мнениями, подсказать друг другу какие-то аналогии, обратить внимание на маргинальные исследовательские вопросы, похвалить удачную формулировку, подсказать, как исправить ту или иную словесную шероховатость. Написав книгу о японском художнике Томиока Тэссае – одном из своих любимых мастеров, умершем в 1924 году, – автор завершил ее «Письмами к Тэссаю», несколько насторожившими издателей, не знакомых с традиционным жанром почтительного эпистолярного обращения к Уважаемому Наставнику (неважно – живущему ли или отделенному от пишущего столетиями; не случайны переклички современных мастеров с художниками и поэтами давно пресекшихся династий). Небольшое разъяснение к этим «Письмам» заслуживает того, чтобы его процитировать полностью: «В работе над монографией о художнике главное (для меня, во всяком случае) – максимально непосредственное общение с ним, взаимность, диалог, где он говорит со мной своими работами, а я ему отвечаю словесно. Возникающие так беседы как бы само собой снимают границы времени и пространства. Эта атмосфера естественно приводит к эпистолярной форме общения. И эту книгу о Тэссае мне хочется завершить выдержками из моих “писем” к нему, тем самым внеся в получившийся несколько громоздким текст ноты столь ценной при общении легкости, непринужденности и взволнованной сбивчивости»[1].

Сергей Николаевич никогда не ставил перед собой задачу сформулировать какой-то особый собственный метод – он очень ценил возможность закрепить и передать ощущение, рождаемое произведением, будь то ансамбль живописного свитка, слагаемый из пейзажа и каллиграфии, или отдельно взятая резная печать с несколькими иероглифами. Это редкое восприятие «ансамблевости» – как результата совокупности воздействия на зрителя сразу многих факторов – объясняет обращение С.Н. Соколова

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 222.

к проблеме синтеза искусства, интересовавшей представителей советского искусствознания в 1980-е годы[1].

Сергей Николаевич оказался одним из тех редких историков искусства, кому оказался по силам (и по вкусу) уже почти умерший метод эссеизма, которым и в первой-то половине XX века владели немногие, поскольку обращение к этому методу требует особого литературного дарования. Один из хрестоматийных образцов этого метода, «Образы Италии» П.П. Муратова, университетские преподаватели советского времени в шутку называли «вредной книгой», поскольку памятники в ней были описаны так, что хотелось немедленно ехать в Рим, Венецию, Флоренцию и испытать те же впечатления. Читая Соколова, хочется пойти в музей (в московский Музей Востока, где ему довелось работать, но лучше – в пекинский или тайбэйский Гугун, токийский Музей императорских коллекций или Национальный музей Киото) и увидеть шедевры культур Дальнего Востока, чтобы попытаться ощутить то же богатство эмоций.

Источник этого эмоционального отношения, легко передаваемого читателю, Сергей Николаевич объяснил в статье о поэте Рёкане: «Глубинное понимание предмета раскрывается лишь при любви к нему. Уточню – не пристрастия, не слепого обожания, а – любви как наличия внутреннего единения с ним, незыблемого ощущения нерасторжимости незримой с ним связи, чувства притяжения, радости общения с ним и потребности в этом общении <…> По большому счету стоит говорить и писать лишь о том, что любишь (делая исключение в каких-то особых “насильственных” обстоятельствах, хотя при этом наверняка получится хуже того, что ты можешь)»[2].

Сам ученый неоднократно определял главную задачу своих работ – «найти созвучие». Он обладает редкой способностью не просто описывать и анализировать художественные памятники, но находить какие-то особые слова для того, чтобы закрепить словами и передать читателю даже не сам художественный образ, а тот отклик, который вдруг рождается у «профессионального зрителя» (каковым, безусловно, является сам Сергей Николаевич), готового к восприятию таких «экзотических» форм изобразительного искусства, как китайские свитки, столбец каллиграфии, оттиск каменной печати с несколькими иероглифическими знаками. Вот как, например, прочувствовал он надпись, воспроизведенную на печати

[1] *Соколов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М.: Наука, 1985.

[2] *Соколов-Ремизов С.Н.* Мой Рёкан // Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур. С. 137.

китайского интеллектуала XX века Цяня Цзюньтао, – *Лэнсян фэйшан шицзюй* («Прохладный аромат летит, устремляется вверх, – строка из стихов»): «Белая печать, строгий рисунок которой построен на стройных и толстых, местами неровных линиях, с ведущим звучанием вертикалей, среди которых выделяется центральная, “свечой” пересекающая широкое красное поле окошка. Входящая в конструкцию иероглифа “вверх”, она создает и образ – дымок курения. На боковой грани дата – “второй месяц года синьхай” (1971)».

Совершенно особый интерес Сергея Николаевича к китайским и японским печатям как особому, изысканному жанру каллиграфии сопоставим с его же любовью к китайской и японской поэзии. Следует помнить, что те же хайку впечатляют японцев не только как поэтическая форма и лаконичное по форме и многоуровневое по смыслу литературное произведение, но и как визуальный объект, произведение каллиграфического искусства. Мало кто оказывается способен так выявить и оценить взаимосвязь текста и образа, рожденного каллиграфом или живописцем. Не случайно его возмущали попытки издательских художников увеличить изображение на иллюстрации за счет «отрезания» каллиграфических столбцов в верхней части репродуцируемых свитков – это действие, вызванное благими побуждениями, разрушало тот синтез, который зачастую мог оценить лишь он один. И не случайно появляется такое пояснение: «Хайку, с моей точки зрения, не только и не столько особая поэтическая жанровая форма, сколько форма, склад мышления, восприятия, видения, путь к воспитанию в себе культуры – чуткости видения и восприятия окружающего мира, приобщение к особому образному мышлению, когда краткость, конкретность, четкость несет в своем потенциале недоговоренную многозна́чимость»[1].

Вот приводимое им каталожное описание китайской печати, на которой вырезано слово *цзыюй*, переводимое автором как «саморадость»: «В композиции все свободно, легко, произвольно, что отвечает основной идее понятия “саморадость” (цзыюй) – одного из основополагающих принципов живописи “интеллектуалов” (вэньжэньхуа), идее свободного творчества, вне какой-либо конъюнктуры. Чистая радость как высшая форма творчества и восприятия звучит и на страницах “Луньюя” (гл. VI, 18) по цепочке – знать, испытывать интерес, радоваться». Легко предположить, что и свои собственные исследования Сергей Николаевич мог бы удостоверять оттиском «цзыюй» – как из-за ценимости именно

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Вводное слово // Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур. С. 12.

свободного от конъюнктурных соображений творчества, так и благодаря сохранению интереса к знанию и тонкому умению радоваться этому интересу, без которого для него немыслима научная работа.

«Поиск созвучий», принципиально важный для творческого метода С.Н. Соколова-Ремизова, стал своего рода «редакционным заданием» для авторов данного сборника – коллег, учеников и даже учеников учеников. Речь шла о том, чтобы попытаться «согласовать» собственные научные интересы и предметы исследования с тем, что сделано нашим корифеем – обратиться к его наследию, развить высказанные им положения, оттолкнуться от некогда предложенных им формулировок и описаний. Коллеги Сергея Николаевича уже давно привыкли к тому, что многие его замечания, высказанные во время заседаний Сектора в виде размышлений «не по существу», возможных аналогий, «лирических отступлений», заставляют уточнить обсуждаемый в данный момент вопрос, изменить взгляд на проблему, обратить внимание на маргиналии и параллели, задуматься над какими-то вещами, которым не придавалось должного значения. Предметы исследования статей, включенных в данный сборник, показывают, что мысли Сергея Николаевича вдохновляют не только специалистов по китайской и японской культуре, но и индологов, исламоведов и египтологов, а его рассуждения стимулируют не только исследователей живописи и каллиграфии, но и архитектуроведов, музыковедов, театроведов разных поколений. Даже заголовки рубрик данного сборника представляют собой фрагменты названий книг и статей С.Н. Соколова.

Всех, кто общается с Сергеем Николаевичем, приятно удивляет его речь – иногда предельно лаконичная («тенденция к лаконизму, четкости, краткости, простоте, составляющая одну из характерных традиций японской художественной культуры»[1]), иногда – потрясающе выразительная (или, как он пишет: «выпуклая»), но всегда удивительно образная, легко конструирующая емкие существительные, прилагательные, наречия, столь удобные для передачи многослойности смысловых оттенков в китайских и японских сентенциях («радостнодушие», «сердцеоснова», «свободно-досужный», «бережно-скупо»). Обращает на себя внимание и его богатейший словарный запас, позволяющий легко архаизировать переводы и стилизовать собственный текст (например, использовав наречие времени «доселе», разговорное «зачастую»), оттенять и «овеществлять» значение слов («стержневой [сюжет]» вместо «основного», «главного»), предлагать читателю не «предисловие», а *предуведомление*. И, например, угощение, приносимое в его дом гостями, он определяет

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Небесное – Земное… Земное – Небесное. С. 200.

не как «гостинцы» (это скорее позабавить детей) или «подарок» (это что-то официальное, «по поводу»), но как «подношение» – за этим словом угадываются определенные роли «визитера» и «хозяина», позволяющие вспомнить какое-нибудь вошедшее в легенду посещение одного китайского мудреца другим, а также «уважение», «почтение», не подразумевающее какого-либо высокомерия, но являющееся необходимым условием для диалога и творчества в целом[1].

Мы надеемся, что этот сборник тоже будет воспринят юбиляром как подношение, подготовленное с почтением и любовью.

[1] Подробнее о чтении Рёкана и Кодзима Торао см.: *Соколов-Ремизов С.Н.* Небесное – Земное… Земное – Небесное. С. 199, 200.

Библиография С.Н. Соколова-Ремизова
(сост. П.С. Одинокова, Е.И. Кононенко)

Китайские вырезки // Китайские вырезки из бумаги. Комплект открыток / [вступ. ст.]. – Калинин: Изогиз, 1959.

Государственный музей восточных культур. Комплект открыток / [текст]. – Калинин: Изогиз, 1960.

Ци Бай-ши. Сборник статей / [пер. с кит.] – М.: Советский художник, 1960.

Художник Ци Бай-ши // Художник. – 1960. № 6.

Современная японская гравюра // В защиту мира. – 1961. № 5.

Рисуют дети Японии // Семья и школа. – 1961. № 10.

Китайское классическое искусство. Набор открыток / [текст]. – М.: Изогиз, 1962.

Современная китайская гравюра. Набор открыток / [текст]. – М.: Изогиз, 1962.

Китайские художники // Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия в 5 тт. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1965.

Эстетические основы и художественные принципы живописи «хайга» // Искусство Японии: Сборник статей / Ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1965.

К вопросу о декоративности в японской национальной живописи // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки: Сборник статей / Отв. ред. Э. Кильчевская. – М.: Наука, 1969.

У Чан-ши (1844–1927). Высказывания / [Предисл., пер., прим.] // Мастера искусства об искусстве. Т. V. Кн. 2. – М.: Искусство, 1969. – С. 485–492.

Хуан Бин-хун (1863–1955). Высказывания / [Предисл., пер., прим.] // Мастера искусства об искусстве. Т. V. Кн. 2. – М.: Искусство, 1969. – С. 493–504.

Ци Бай-ши (1864–1957). Высказывания / [Предисл., пер., прим. // Мастера искусства об искусстве. Т. V. Кн. 2. – М.: Искусство, 1969. – С. 505–515.

К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи: направление «Вэньжэньхуа». Дисс… кандидата искусствоведения. – М., 1972. – 343 с.

О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» (цзай'е чжи вэньжэньхуа) в западном искусствоведении // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. – М.: Институт истории искусств, 1972.

К вопросу о «сходстве» в процессе взаимосближения дальневосточной и западной живописи // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. – М.: Институт истории искусств, 1972.

К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей / Отв. ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1973. – С. 36–48.

Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – С. 114–127.

Томиока Тэссай // Гобустан. – 1975. № 3–4.

Три картины Тэссая // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – С. 113–130.

Символическая тема «четыре совершенных» (сы цзюнцзы) в прикладном искусстве Китая // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. IX. – М.: 1977. – С. 114–122.

Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 65–85.

«Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях: Сборник статей / Отв. ред. Т.П. Григорьева. – М.: Наука, 1983. – С. 130–139.

Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985. – 311 с.

Человек и природа в классической художественной традиции Японии и Китая // Художественное творчество. Человек. Природа. Искусство. – М.: Наука, 1986. – С. 35–47.

«Куанцао» – «дикая скоропись» Чжан Сюя // Сад одного цветка. Статьи и эссе / Отв. ред. Н.И. Пригарина. – М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 167–196.

Художественный синтез – термин, понятие, явление // Синтез в искусстве стран Азии: Сборник статей / Отв. ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1993.

От Средневековья к Новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – нач. XX в. – М.: ГИИ, 1995. – 229 с.

От Средневековья к Новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX века. Дисс… доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 1995. – 302 с.

Китайская каллиграфия как модель пластического идеала // Общество и государство в Китае. Тезисы докладов XXVI научной конференции. – М.: Наука, 1995. – С. 281–299.

Чжихуа – живопись пальцем. Категории ци (удивительное) и цяо (искусное) рядом с понятиями синь (сердце, душа), фа (канон) и си (игра) в китайской культурной традиции // Общество и государство в Китае. Т. XXVII. – М.: ИВ РАН, 1996. – С. 217–228.

Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия: Сборник статей / Отв. ред. И.Р. Еолян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 97–128.

Между прошлым и будущим. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на рубеже веков // Общество и государство в Китае. Тезисы докладов XXVIII научной конференции. – М.: ИВ РАН, 1998. – С. 430–435.

Восемь янчжоуских чудаков: из истории китайской живописи XVIII века. – М.: ГИИ, 2000. – 349 с.

Чжихуа – живопись пальцем – как отражение ряда специфических черт китайского менталитета // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: Сборник статей / Отв. ред. И.Ф. Муриан. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 237–271.

Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: Сборник статей / Отв. ред. И.Ф. Муриан. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 97–109.

Между Прошлым и Будущим. Живопись и каллиграфия Китая и Японии. – М.: УРСС, 2004. – 256 с.

Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 245 с.

Специфическое через универсальное. Китайская резная каллиграфия на печатях // Искусство Востока. Вып. 3. Сравнительное изучение традиций: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова. – М.: ЛКИ, 2008. – С. 234–254.

Музыка кистью. На путях восприятия китайской каллиграфии // Искусство Востока. Вып. 3. Сравнительное изучение традиций: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Т.Е. Морозова. – М.: ЛКИ, 2008. – С. 255–270.

Еще раз о коммуникативной миссии китайской каллиграфии // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: Сборник статей / Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. – М.: РГГУ, 2008. – С. 227–248.

Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. – М.: Либроком, 2009. – 256 с.

Вводное слово // Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур: Сборник статей / Отв. ред. С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: ЛКИ, 2009. – С. 5–13.

Мой Рёкан // Россия – Япония: На путях взаимопонимания культур: Сборник статей / Отв. ред. С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: ЛКИ, 2009. – С. 137–155.

Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6 (дополнительный): Искусство / Ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Восточная литература, 2010. – 1031 с. (Статьи: Изобразительное искусство (в соавт. с А.Н. Желховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным); Гу Кай-чжи (разд. 1); Дун Юань (разд. 1); Ли Кэ-жань; Ли Сы-сюнь; Лян Кай; Ни Цзань (в соавт. с В.Л. Сычевым); Пань Тянь-шоу; Сы цзюнь-цзы; Сюй Бэй-хун; Фу Бао-ши; Хуан Бинь-хун; Цзян Чжао-хэ; Ци Бай-ши; Чжао Цзи (разд. 1) (в соавт. с В.Л. Сычевым); Чжоу Фан (разд. 1); Чжу Да (разд. 2); Чжэн Се (в соавт. с В.Л. Сычевым); Ши-тао (в соавт. с В.Л. Сычевым); Юй Фэй-ань).

Размышления о сакральном в приложении к творческому процессу создания и восприятия художественного произведения на примере китайской резной каллиграфии на печатях // Искусство Востока. Вып. 4. Сохранность и сакральность: Сборник статей / Отв. ред. и сост. Е.А. Сердюк. – М.: ГИИ, 2012. – С. 189–220.

Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Искусство Востока. Вып. 3. Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. – М.: ГИИ, 2014. – С. 161–176.

Китайская культура и язык как посредник между Китаем, Россией и Японией // Общество и государство в Китае. – 2015. Том XLV. № 2. – С. 433–434.

О природе и перспективности китайской «современной» каллиграфии (сяндай шуфа) в контексте многовековых традиций: тезисы доклада // Общество и государство в Китае. – 2017. Т. 47. № 2. – С. 593–597.

Пятая драгоценность кабинета философа // Художественная культура. 2017. № 3. (б.п.) – URL: http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/istoriya-i-sovremennost/5254.html

Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.

«Монохромный бамбук» как образ «совершенного человека» // Культура Востока. Вып. 3: «Визитные карточки» восточных культур: Сборник статей / Ред.-сост. Е.И. Кононенко. – М.: ГИИ, 2018. – С. 118–142.

Небесное – Земное… Земное – Небесное. Образный мир поэзии языком каллиграфии и живописи // Культура Востока. Вып. 4: Границы сакральных пространств: Сборник статей / Отв. ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: ГИИ, 2019. – С. 198–215.

Международный симпозиум в Ниигата «Как сегодня в мире учиться у Рёкана»

Тема доклада: «Национальное (японское) – личностное (Рёкан) – общечеловеческое – инонациональное (русское)»

Основные положения выступления были опубликованы в ряде японских изданий:

«Рёкан хякунанадзю-сай хококу сё». 2000. С. 28–29.

«Ниигата Рёкан». 2000. № 32. С. 21 (на яп. и англ. яз).

Ж. «Рёкан». 2000. № 37. С. 47–48.

Газ. «Ниигата ниппо». 2000. 25.05. С. 13.

Классическое наследие дальневосточной культуры

В.Г. Белозёрова

О произведении Ми Фу «Коралл»

Среди множества научных новаций, привнесенных С.Н. Соколовым-Ремизовым в отечественное востоковедение, есть интереснейший эксперимент анализа произведения китайской каллиграфии, а именно свитка Чжан Сюя 張旭 (VIII век) «Античные стихи» (Гу ши сы те 古詩四帖)[1]. Исследование одного памятника каллиграфии представляется задачей повышенной сложности, на решение которой редко отваживаются ведущие западные специалисты и авторы обзорных монографий по китайской каллиграфии. Дело в том, что до сих пор многие базовые проблемы каллиграфической эстетики остаются не изученными в западном востоковедении, а использование научного аппарата европейского искусствознания приводит к большому количеству грубых ошибок и очевидных натяжек.

С.Н. Соколов-Ремизов в своей статье о Чжан Сюе пошел единственно верным путем привлечения методологии и терминологии традиционного китайского искусствоведения. Опыт работы над фундаментальной обобщающей монографией «Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока» (1985)[2]позволил ученому написать первое на русском языке исследование художественных особенностей каллиграфического произведения

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* «Куанцао» – «дикая скоропись» Чжан Сюя // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе / Отв. ред. Н.И. Пригарина. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 167–196.

[2] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М.: Наука, 1985.

Ми Фу
Коралл
Музей Гугун, Пекин

эпохи Тан (618–907). Спустя три десятилетия попробуем продолжить это замечательное начинание корифея отечественной китаистики.

В данном случае выбор пал на широко известное в Китае произведение гениального каллиграфа и живописца эпохи Северная Сун (930–1127) Ми Фу 米芾[1] (1051–1107/1109) «Коралл» (*Шаньху те* 珊瑚帖)[2]. Впервые в русскоязычных изданиях памятник был кратко охарактеризован в монографии автора настоящей статьи по китайской каллиграфии[3]. Произведение представляет собою письмо, написанное Ми Фу около 1104 года, когда он был в отставке и проживал в Жуньчжоу. Неизвестно, когда, кем и в связи с чем письмо было монтировано в формате распашного альбомного разворота, но очевидно, что именно это обстоятельство помогло произведению сохраниться до наших дней. Адресат письма точно не установлен; есть вероятность, что им был кто-то из высокопоставленных

[1] Ми Фу/Фэй/ 米黻/芾/, Ми Юань-чжан 米元章, прозвания – Хайюэ-вайши (海岳外史 «Нештатный историограф морского пика»), Сянъян-маньши (襄陽漫士 «Бродячий ученый из Сянъяна»).

[2] «Манускрипт Коралл» (*Шаньху те* 珊瑚帖) или «Подставка для кистей [из] коралла» (*Шаньху бицзя ту* 珊瑚筆架圖). Около 1104. Полускоропись *синшу*, альбомный лист, бумага, тушь. 26,6 × 47,1 см. Музей Гугун, Пекин.

[3] *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М.: РГГУ, 2007. С. 269.

членов императорского семейства Чжао[1]. Письмо считается одним из шедевров позднего этапа жизни каллиграфа, поэтому ему уделяют внимание практически все китайские исследователи творчества Ми Фу.

На русском языке о Ми Фу написана обстоятельная и глубокая монография Е.В. Завадской «Мудрое вдохновение Ми Фу»[2]. Среди англоязычных публикаций выделяются монографии немецкого китаиста Лотара Леддерозе «Ми Фу и классическая традиция китайской каллиграфии»[3] и американского искусствоведа Питера Чарльза Стурмана «Ми Фу: стиль и искусство каллиграфии в эпоху Северная Сун»[4]. Творчество Ми Фу рассматривается в двух защищенных в США диссертациях, а именно китаянки Чу Хуйлян[5] и тайваньца Хэ Яньцзюаня[6]. Количество издаваемых за последнее время в КНР публикаций о Ми Фу необозримо велико. Закономерно, что китайских ученых в первую очередь интересует каллиграфическое наследие мастера. Особо отметим книгу историка Го Юбиня «Анализ каллиграфических произведений Ми Фу», на обложку которой помещено воспроизведение «Коралла»[7], а также монографию видного шанхайского каллиграфа и искусствоведа Во Синхуа «Исследования по каллиграфии Ми Фу»[8]. Оба специалиста затрудняются в более точной датировке «Коралла» и придерживаются приблизительной даты «около 1104 года» Двухтомник профессора У Чжэ «Собрание каллиграфических работ Ми Фу»[9] представляет собой фундаментальное академическое исследование, подкрепленное обширным иллюстративным рядом. Аналогичными достоинствами обладает двухтомное издание пекинского

[1] *Sturman P.C.* Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northen Song China. New Haven; London: Yale University Press, 1997. P. 200.

[2] *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М.: Наука, 1983.

[3] *Ledderose L.* Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy. Princeton: Princeton University Press, 1979.

[4] *Sturman P.C.* Mi Fu.

[5] *Chu Hui-liang*. The Chung Yu (A.D. 151–230) Tradition: A Pivotal Development in Sung Calligraphy. PhD diss., Princeton University, 1990.

[6] *He Yanchiuan*. The Materiality, Style, and Culture of Calligraphy in the Northern Song Dynasty (960–1127). PhD diss., Boston University, 2013.

[7] *Го Юбинь*. 郭豫斌. Ми Фу чуаньши шуфа шанси (米芾傳世書法賞析. Анализ каллиграфических произведений Ми Фу). Пекин: Бэйцзин чубаньшэ, 2012.

[8] *Во Синхуа*. 沃興華. Ми Фу шуфа яньцзю (米芾書法研究 Исследования по каллиграфии Ми Фу). Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2019.

[9] *У Чжэ*. 无著. Ми Фу шуфа цзи (米芾书法集. Собрание каллиграфических работ Ми Фу). В 2 т. Шаньтоу: Шаньтоу дасюэ чубаньшэ, 2016.

Музея Гугун, составленное Чэнь Цзэцзинем и Хэ Яньцюанем[1]. Расхождения в атрибуции произведений Ми Фу в этих двух изданиях не носят кардинального характера, однако авторы зачастую оспаривают датировки и оценки древних экспертов. Среди альбомных изданий отметим «Собрание древних стихов, написанных Ми Фу почерком *синшу*», составленное Чжэн Сяохуа[2], и серию по произведениям каллиграфии камерного формата, публикуемую под руководством Лю Юнцзяня[3]. Закономерно, что том по северосунскому периоду украшает опять же «Коралл» Ми Фу.

Лист «Коралл» интересен для анализа по многим соображением. В первую очередь это высочайшее художественное качество произведения. В небольшом формате альбомного листа Ми Фу воплотил основные достижения своего непростого творческого пути. В «Коралле» представлены основные стилистические новации северосунской каллиграфии, отличающие ее от предшествующей традиции. Изображение коралловой подставки посреди иероглифики позволяет анализировать особенности синтеза каллиграфии и живописи в творчестве Ми Фу. Правая часть листа прописана прозой, левую часть занимает стихотворение, что включает в исследование проблематику синтеза визуальных искусств и литературы. Проза и стихотворение сочинены самим Ми Фу, но когда именно – точно установить невозможно. Либо перед нами гениальный экспромт, созданный одновременно в формате трех искусств, как считает П.Ч. Стурман[4], либо мы имеем дело с композицией из сочиненных в разное время частей, к чему склоняется автор данной статьи.

Для начала обратимся в биографии Ми Фу, обстоятельно изложенной во всех указанных публикациях китайских и западных специалистов. В жизнеописаниях Ми Фу его карьерные устремления причудливым образом переплетаются с эксцентричными поступками, подлинные мотивы

[1] *Чэнь Цзэцзинь, Хэ Яньцюань*. 陳階晉、何炎泉. Ми Фу шуфа цюаньцзи (米芾书法全集. Собрание каллиграфических произведений Ми Фу). В 2 т. Пекин: Гугун чубаньшэ, 2012.

[2] *Чжэн Сяохуа*. 郑晓华. Ми Фу синшу цзи цзы гу ши (米芾行书集字古诗. Собрание древних стихов, написанных Ми Фу почерком синшу). Шанхай: Шанхай цышу чубаньшэ, 2016.

[3] *Лю Юнцзянь*. 刘永建. Чжунго шуфа сяо пинь цзицуй: Бэй Сун (中国書法小品集萃: 北宋. Собрание произведений каллиграфии камерного формата: империя Северная Сун). Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2019.

[4] *Sturman P.C.* Mi Fu. P. 201.

которых были непонятны как современникам, так и много веков спустя[1]. Ми Фу происходил из провинциального, но обеспеченного рода, имевшего большие военные заслуги в деле воцарения династии Чжао. Данное обстоятельство открывало перед Ми Фу возможность высокой карьеры при императорском дворе, и он этой возможностью пользовался, но из-за скандальных выходок систематически упускал свою удачу. Отсюда прозвища «Безумствующий Ми» (Ми-дянь 米顛) или «Помешанный Ми» (Ми-чи 米痴), выделяющие его фигуру на фоне других великих мастеров Сунской эпохи. Западные искусствоведы обычно склонны к идеализации поведенческой эксцентрики мастера, которая, безусловно, восходила к направлению «ветер и поток» (*фэнлю* 風流), сформировавшемуся в условиях политического хаоса и завоеваний Китая степными племенами в III–IV веках. Но при жизни Ми Фу не было крупных исторических катаклизмов. Страстно любивший искусство император Хуйцзун 徽宗 (Чжао Цзи 趙佶, 1101–1125) высоко ценил Ми Фу как каллиграфа и знатока искусств. Несмотря на отсутствие у Ми Фу ученой степени, император присвоил ему звание «эрудита каллиграфии и живописи» (*шухуа сюэ боши* 書畫學博士) и привлек к участию в составлении знаменитого «Каталога каллиграфии и живописи [периода правления под девизом] *Сюань-хэ*» (*Сюань-хэ шухуа пу* 宣和書畫譜)[2].

«Коралл» был создан за несколько лет до кончины Ми Фу. Незадолго до этого в 1103–1104 годах при эпидемии умерли четверо из пяти сыновей мастера. Среди них был его двадцатилетний и самый талантливый, по мнению каллиграфа, сын Ми Иньчжи 米尹知 (?), утрату которого он горестно оплакивал. В письмах к друзьям стареющий Ми Фу жаловался на потерю интереса ко всему, кроме каллиграфии и живописи[3]. Тогда же двор в очередной раз понизил его в должности. Весьма вероятно, что «Коралл» являлся попыткой мастера напомнить о себе некоему высокопоставленному покровителю, с которым его связывали интересы коллекционирования древностей.

[1] Фань Минтай 范明泰 (вторая половина XVI – начало XVII века) собрал все письменные упоминания о неординарных акциях Ми Фу в сборник «Лес записей о Ми [из] Сянъяна» (*Ми Сянъян чжи линь* 米襄陽志林), опубликованный около 1604 года. Анекдотичные эпизоды из биографии Ми Фу дожили до современных школьных хрестоматий, сформировав представление о нем как об эксцентричной личности, эпатировавшей современников.

[2] *Чжу Жэньфу*. 朱仁夫. Чжунго гудай шуфа ши (中国古代書法史. История китайской каллиграфии). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1992. С. 366.

[3] *Sturman P.C.* Mi Fu. P. 195.

Обратимся к литературному содержанию анализируемого памятника. В стихотворении слева четыре столбца по семь иероглифов в каждом точно соответствуют построению поэтических строк. Композиция же прозаического текста справа не отражает его синтаксис, обозначенный китайскими лингвистами в современных изданиях с помощью знаков препинания. Подобная ситуация характерна для многих шедевров китайской каллиграфии и она является одним из доводов в пользу предположения, что создание текста и каллиграфической композиции чаще всего не совпадали по времени. Работа над визуальными пластическими образами и вербальным содержанием задействовала разные участки мозга. Вербальная информация могла служить опорой для визуальной информации, но емкости этих ресурсов могли быть совершенно разными и отличаться по своему содержанию. В случае выдающихся произведений каллиграфии визуальный образ, как правило, существенно превосходил вербально сформулированные смыслы.

Иероглифика и перевод прозаического текста в правой части произведения[1]:

收張僧繇天王，上有
薛稷題。閻二物，樂
老處元直取得。又
收景溫《問禮圖》，亦
六朝畫。珊瑚
一枝。

«[Я] обладаю [свитком] Чжан Сэнъю[2] “Небесный Владыка”, на [котором] имеется надпись Сюэ Цзи[3]. [Свиток некогда] принадлежал Второму Яню[4]. Юаньчжи[5] получил его от Старого Лэ[6]. Также имеется свиток «Вопрошая

[1] В примечаниях к переводу использована информация из: *Sturman P.C.* Mi Fu. P. 199, 200.

[2] Чжан Сэнъю 張僧繇 (479?–549?) – выдающийся живописец династии Лян, который наряду с Гу Кайчжи 顧愷之 (346?–407?) и Лу Таньвэем 陸探微 (424?–471?) входил в тройку великих живописцев древности.

[3] Сюэ Цзи 薛稷 (649–713) – коллекционер, художник.

[4] Второй Янь 閻二 – Янь Либэнь 閻立本 (ок. 600–673).

[5] Юаньчжи 元直 – Тэн Чжунфу 滕中孚 (ок. 1020–?), упоминается в трактате *Хуа ши* Ми Фу.

[6] Старый Лэ – вероятно, Чжу Чанвэнь 朱長文 (1039–1098), автор известных трактатов «*Сюй шу дуань*» 《續書斷》, «*Мо чи бянь*» 《墨池編》 и других.

о ритуалах»[1] [из коллекции] Цзинвэня[2] – и еще живопись [эпохи] Шести династий [и] одна ветка [- подставка из] коралла».

Как видим, текст подчеркнуто рассчитан на узкий круг знатоков, так что китайским специалистам потребовалось приложить немало усилий, чтобы разобраться в упоминаемых персонажах. Ми Фу демонстративно хвастается шедеврами своей коллекции, прекрасно понимая, что имена прославленных мастеров древности способны раззадорить адресата и повысить уважение того к их владельцу. На протяжении всей своей жизни Ми Фу прилагал немало усилий для создания своей славы как знатока и историка искусства. Собранная им коллекция антиквариата числилась среди наиболее значимых по количеству прославленных авторов древности. В многочисленных трактатах Ми Фу делился своим опытом по экспертизе, хранению и реставрации древних свитков[3]. Сам мастер любил провозглашать себя непревзойденным знатоком произведений каллиграфии и живописи[4], но ряд современников считали, что в его собрании было немало подделок[5]. При жизни Ми Фу мода на коллекционирование в среде китайских интеллектуалов достигла своего пика, что способствовало беспрецедентному распространению фальсификата. Нередко изготовлением подделок занимались сами коллекционеры, в том числе и Ми Фу[6]. Е.В. Завадская резонно заметила, что увлечение антиквариатом помогало интеллектуалам «бежать из рабства жизни официальной и искать убежища во “вселенной чистоты”»[7].

[1] «Вопрошая о ритуалах» – сюжет о Конфуции, спрашивающем Лаоцзы о ритуалах.

[2] Цзинвэнь 景溫 – Се Цзинвэнь 謝景溫 (XI век) – предыдущий владелец свитка, бывший начальником Ми Фу в городеЧанша тридцать лет назад.

[3] Ми Фу приписываются следующие трактаты: «Сведения о поисках драгоценных свитков» (*Бао чжан дай фан лу* 宝章待访录), 1086; «История каллиграфии» (*Шу ши* 書史) , 1107; «История живописи» (*Хуа ши* 畫史); «История тушечниц» (*Янь ши* 砚史); «История туши» (*Мо ши* 墨史); «Экспертиза бумаги» (*Пин чжи те* 评纸帖) и («Изречения из [студии] “Океана и пиков”» (*Хай яо минянь* 海窑名言). Последнее сочинение представляет собой собрание эпиграмм и колофонов Ми Фу, составленное в первой половине XVII века.

[4] *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. С. 162.

[5] *Sturman P.C.* Mi Fu. P. 216.

[6] *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. С. 110–112.

[7] Там же. С. 108, 109.

Иероглифика и подстрочный перевод стихотворения в левой части произведения:

三枝朱草出金沙，
來自天支節相家。
當日蒙恩預名表，
愧無五色筆頭花。

«Три ветки “алой травы”[1] выступают из “золотого песка”.
Они пришли [ко мне от] уполномоченного, [который] сам “Небесная ветвь”[2].
В те дни по императорскому благоволению [я писал] реестр имен[3].
Стыжусь, что на кончике пятицветной кисти[4] нет цветов[5]».

В отличие от прозаического текста, в котором Ми Фу показывает частные интересы, в стихотворении он обозначает социальные связи и свои карьерные устремления. Как знаток искусств он амбициозен и самоуверен, как чиновник – демонстрирует общепринятое низкопоклонство.

С точки зрения современного западного человека, конфликт между внутренней свободой и внешним принуждением абсолютно неизбежен. Но было ли это так для Ми Фу? В «Коралле» проза и стихотворение лишь

[1] Коралловая подставка «алая трава» (*чжу цао*) принадлежала либо Чжао Чжунюаню 趙仲爰 (1054–1123), либо живописцу Чжао Линжану 趙令穰 (1070–1100) – оба являлись членами императорского рода Чжао, служили уполномоченными в военном ведомстве, были знаменитыми коллекционерами и друзьями Ми Фу.

[2] «Небесная ветвь» – член императорского рода, принц.

[3] Реестр имен (ок. 1103 года) – прописывание наградного списка имен в Министерстве ритуалов было официальной обязанностью Ми Фу при дворе. В стихотворении Ми Фу намекает на утрату данной должности.

[4] «Пятицветная кисть» – по преданию, литератор династии Лян Цзян Янь 江淹 (444–505) начал писать стихи, после того как во сне некто подарил ему кисть, волосяной пучок которой состоял из волоса пяти цветов. Перед смертью Цзян Яня этот же человек забрал у поэта кисть.

[5] Появление цветов из-под кончика кисти – отсылка к преданию о Ли Бо 李白 (701–762/763), которому в юности приснился сон, в котором из-под кончика его кисти появлялись цветы. Выражение означает выдающийся литературный талант.

задают данную оппозицию. Остается посмотреть, как эти реальности жизни выражены в каллиграфической пластике.

Отметим, что литературные достоинства сочиненных Ми Фу текстов не велики, тогда как каллиграфия «Коралла» почитается китайскими знатоками одной из вершин национальной традиции. Подобная диспропорция литературных и каллиграфических достоинств произведения характерна для истории китайской каллиграфии и в каждом конкретном памятнике имеет свои особенности. Так, в большинстве произведений Су Ши (Су Дунпо) 蘇軾 (1036–1101), в которых он прописывал стихи собственного сочинения, поэтический гений мэтра был явно значительнее его яркого каллиграфического таланта. Ми Фу дружил с Су Ши и состязался с ним как каллиграф, но не как поэт. Всю жизнь Ми Фу был чрезвычайно требователен к качеству своей каллиграфии. Известно, что в 30 лет он сжег все ранние произведения, а перед самой смертью вновь уничтожил множество работ, оставив только те (всего около 100 свитков), качество которых его удовлетворяло[1].

Творческое становление Ми Фу происходило в русле его эпохи, намеченном старшим поколением мастеров. Он рос каллиграфическим вундеркиндом, но, как и полагалось, его каллиграфическая подготовка растянулась на десятилетия, и он «долго блуждал в лесу кистей». Как и все его современники, Ми Фу начал в семь-восемь лет со штудирования устава эпохи Тан. В десять лет он прописал почерком *кайшу* 楷書 стелу в стиле Ли Юна 李邕 (678–747). Ми Фу досконально изучил крупноформатный монументальный устав Янь Чжэньцина 颜真卿 (709–785), затем переключился на утонченный стиль Чу Суйляна 褚遂良 (596–658). Обучение проходило посредством копирования – как точного, так и импровизационного. Отдельный этап составило копирование «Алмазной сутры», написанной кристально отчетливым уставом Лю Гунцюанем 柳公權 (778–865). В 13 лет Ми Фу увлекся танской скорописью[2]. Только после основательной подготовки на материале танской каллиграфии Ми Фу обратился к одухотворенному наследию корифеев эпохи Цзинь 晉 (265–420): Ван Сичжи 王羲之 (303?–361?) и Ван Сяньчжи 王獻之 (344–386?). Не только Ми Фу, но и многие его старшие современники, в частности Су Ши, Цай Сян 蔡襄 (1012–1067) и Хуан Тинцзянь 黃庭堅 (1045–1105), стремились «посредством древнего создавать новое; посредством нового

[1] *Цай Баолинь*. 曹寶麟. Чжунго шуфа ши: Сун, Ляо, Цзинь цзюань (中國書法史：宋遼金卷 История китайской каллиграфии: эпоха Сун, Ляо, Цзинь). Нанкин: Цзянсу цзяоюй чубаньшэ, 2002. С. 46.≠

[2] *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. С. 83.

прозревать древнее» (以古為新, 以新見古)[1]. Объединяя танские каллиграфические нормативы (*фа* 法) с цзиньской пластической ритмикой (*юнь* 韻), эти каллиграфы, каждый по-своему, выражал новую концепцию замысла (*и* 意)[2], ставшую, по мнению Дун Цичана 董其昌 (1555–1636), отличительной особенностью сунской эпохи[3]. На раннем этапе творчества Ми Фу было показательно обилие прямых заимствований из шедевров эпох Цзинь и Тан, за-за чего современники укоряли его в «собирательстве древних иероглифов» (*цзи гу цзы* 集古字)[4]. Но позднее творчество Ми Фу Су Ши и Хуан Тинцзянь характеризовали как «каллиграфию вне правил» (*у фа эр шу* 無法而書)[5].

Определенную роль в изменении техники каллиграфического письма сыграл вызванный похолоданием климата переход к высоким формам мебели, начавшийся при Танах и завершившийся в эпоху Сун. Если в эпоху Цзинь каллиграфы работали, сидя на циновках или невысоких лежанках, а писчие принадлежности располагались тут же на полу или низких столиках-подставках, то сунские мастера писали за высокими столами. Во времена Ми Фу каллиграфы сидели на удобных стульях либо креслах; они более не наклоняли корпус тела, как это приходилось делать их предшественникам. Благодаря этому диафрагма не пережималась, дыхание оставалось естественным, мышцы не напрягались, предплечье свободно двигалось параллельно плоскости стола, что облегчало визуальный контроль за движениями кисти. Изменение положения корпуса тела стимулировало переинтерпретацию древних приемов письма и предоставляло возможность для новых стилистических исканий.

Обновлению каллиграфической традиции способствовало движение по «изучению [письмен на изделиях из] бронзы и камнях» (*цзиньши сюэ* 金石學), широко распространившиеся среди китайских интеллектуалов XI века. Лидером данного движения был ученый и каллиграф

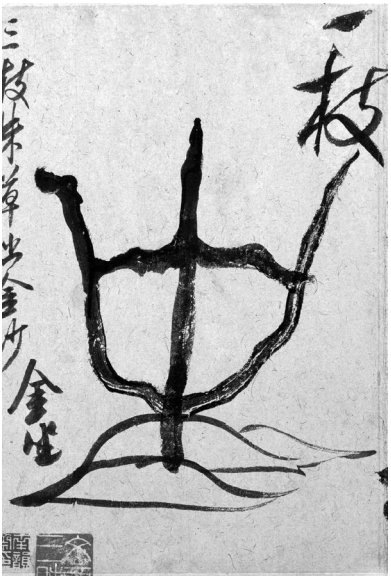
[1] *Чжу Жэньфу*. 朱仁夫. Чжунго гудай шуфа ши (中国古代書法史. История китайской каллиграфии). С. 367.

[2] Там же. С. 373.

[3] Дун Цичан провозгласил, что «каллиграфия танских мастеров воплощает законы [пластики], каллиграфия сунских мастеров воплощает [их] замыслы» («唐人書取法，宋人書取意»). *He Yanchiuan*. The Materiality, Style, and Culture of Calligraphy in the Northern Song Dynasty (960–1127). P. 23.

[4] Сундай шу лунь (宋代书论. Каллиграфическая теория эпохи Сун) / Ред. Шуй Цайтянь 水采田. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004. С. 174.

[5] *Шэнь Иньмо*. 沈尹默. Лунь шу цун гао (论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). Гонконг: Саньлянь шудянь Сянган фэньдянь, 1981. С. 159.



Ми Фу
Коралл
Фрагмент

Оуян Сю 歐陽修 (1007–1072), который на протяжении двух десятилетий собирал оттиски с надписей на бронзовых изделиях и стелах II–I тысячелетий до н.э. Изучая артефакты рубежа нашей эры, Ми Фу совершил шаг к истокам традиции и добавил к созданному им синтезу цзиньской и танской каллиграфии третий компонент – стиль прославленного каллиграфа Цай Юна 蔡邕 (132–192)[1].

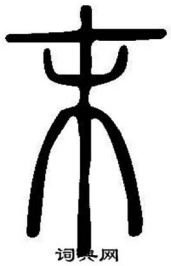
Эрудиция Ми Фу в древних инскрипциях сказалась в изображении ветки коралла. Каллиграф стилизовал ее под архаическую пиктограмму *мо* 末[2], изображающую верхушку ветвей дерева. Слева внизу ниже первого столбца знаков Ми Фу написал два иероглифа *цзинь цзо* 金坐 («золотая подставка»), обозначив таким образом позолоченную емкость, в которой коралл был закреплен. Каллиграфия выявляет рефрен левосторонних откидных черт в последнем иероглифе столбца *ша* 沙 («песок») и в иероглифе *цзинь* 金 («золото»). Тем самым Ми Фу остроумно указал, что «золотой песок» находится в позолоченной емкости. Еще один каламбур обыгран в перекличке рисунка коралла с чертами иероглифов *и чжи* 一枝 («одна ветвь») вверху справа. Оригинальность Ми Фу видна и в эффекте зеркальной перевернутости формы коралловой ветви в силуэтах трех холмиков «золотого песка». Формы этих холмиков являются аллюзией на силуэты гор в свитке «Реки Сяо и Сян» знаменитого пейзажиста Дун Юаня 董源 (?–962). В «Коралле» художник намеренно стремился впечатлить высокопоставленного адресата как своими знаточескими познаниями, так и талантом каллиграфа.

Композиция знаков в столбцах демонстрирует как необузданность и независимость нрава Ми Фу, так и его умение быть дисциплинированным и последовательным в своих действиях. В прозаической правой части

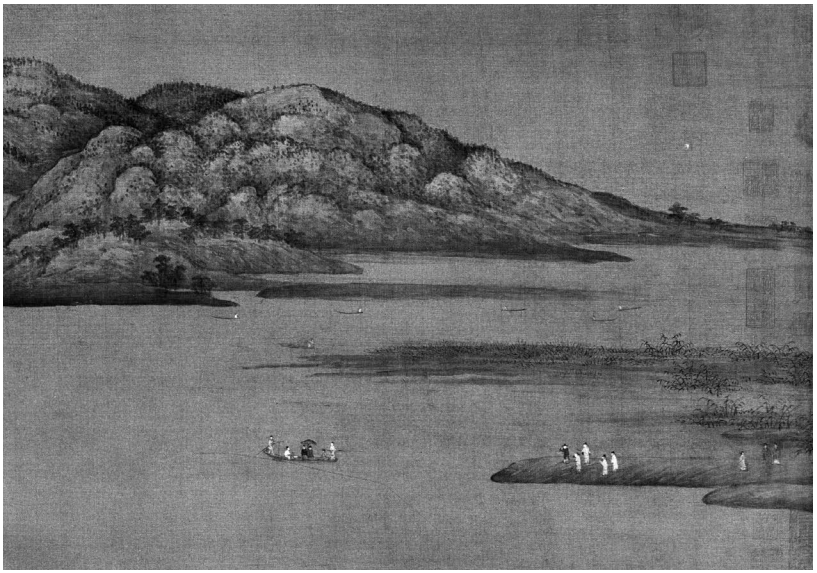
[1] *Шэнь Иньмо*. 沈尹默. Лунь шу цун гао(论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). С. 366.

[2] *Sturman P.C.* Mi Fu. P. 203.

иероглифы в пяти столбцах расположены в произвольном порядке 8–7 – 7–5 – 2, что позволяет Ми Фу свободно то сокращать, то увеличивать размеры знаков. В четырех левых стихотворных столбцах он, напротив, пишет ровно по семь иероглифов за раз. Он лишь незначительно растягивает каждый столбец в длину, за счет чего возникает перекличка нижнего края стихотворения с плавно сходящими на нет холмиками «золотого песка». Изображение коралловой подставки занимает всю высоту бумажного листа, и простота ее форм создает необходимую паузу в густо заполненном поле произведения. При небольшом формате «Коралла» качество визуальной насыщенности присутствует во всех аспектах этого произведения: в обилии и разнообразии пластических элементов, в тональном богатстве туши, в интенсивной энергетике форм, в широком спектре динамических и ритмических вариаций, во множестве явных и скрытых как пластических, так и вербальных цитат.



Иероглиф мо



Дун Юань
Реки Сяо и Сян
Фрагмент
Музей Гугун, Пекин

В «Коралле» живопись предельно каллиграфична, в то время как в каллиграфии живописные приемы использованы мало. Живописная техника в каллиграфии обычно ослабляет энергетическую наполненность каллиграфической пластики[1]. Каллиграфию и живопись в Китае связывала общность инструментария, принадлежность к национальной программе и единство базовых эстетических принципов. Если синтез этих двух искусств осуществлялся на базе каллиграфической техники письма, как то имеет место в «Коралле» Ми Фу, то уровень художественного произведения повышался. Когда же основой синтеза становилась живописная техника работы кисти, то в каллиграфии активизировались декоративные эффекты, по критериям каллиграфической эстетики относимые к разряду «дефектов» (*бин* 病). Изначально и неизменно абсолютной реальностью в китайской эстетике считался пространственно-временной континуум, а изобразительные формы воспринимались как преходящие носители сквозных энергетических циркуляций. Линеарные каллиграфические элементы передавали пластические свойства конкретных динамических процессов: порывов ветра, течения вод, движений танца, падения камня, полета птиц и пр. Закономерно, что техника ведения кисти в каллиграфии играла ключевую роль. Однажды в разговоре Ми Фу с императором Чжао Цзи, сохранившемся в тексте «Изречений из [студии] “Океана и пиков”» (*Хай яо минянь* 海窑名言) каллиграф следующим образом охарактеризовал творчество ведущих мастеров своего времени[2]:

Император [Чжао Цзи] спросил [мнение Ми Фу] об известных каллиграфах династии. Хайюэ [Ми Фу] о каждом из них ответил: «Цай Цзин[3] не владеет кистью; Цай Бянь[4] владеет кистью, но [ему] недостает оригинальности в ритме; Цай Сян[5] связывает иероглифы, Шэнь Ляо[6] расставляет

[1] Яркий пример тому – каллиграфические произведения императора Чжао Цзи, на протяжении нескольких лет покровительствовавшего Ми Фу.

[2] 上問本朝以書名世者凡數人，海岳各以其人對曰:“蔡京不得筆，蔡卞得筆而乏逸韻，蔡襄勒字，沈遼排字，黃庭堅描字，蘇軾畫字。«上復問:“卿書如何?” 對曰:“臣書刷字。» Сундай шу лунь (宋代书论. Каллиграфическая теория эпохи Сун). С. 185.

[3] Цай Цзин 蔡京 (1047–1126) – сановник и каллиграф эпохи Северная Сун.

[4] Цай Бянь 蔡卞 (1058–1117) – сановник и известный каллиграф эпохи Северная Сун.

[5] Цай Сян 蔡襄 (1012–1067) – видный политик, поэт и каллиграф эпохи Северная Сун.

[6] Шэнь Ляо 沈辽 (1032–1085) – крупный политик, ученый и каллиграф эпохи Северная Сун.

иероглифы, Хуан Тинцзянь выводит иероглифы, Су Ши вырисовывает иероглифы». Император опять спросил: «А какова ваша каллиграфия?». [Ми Фу] ответил: «[Ваш покорный] слуга мажет иероглифы».

Ми Фу использовал краткие профессиональные определения различных техник кисти. Мастерство первых двух мастеров (Цай Цзина и Цай Бяня) не представляет, с его точки зрения, большого интереса. Цай Сян, по мнению Ми Фу, пишет несвободными движениями кисти, из-за чего он лишь механически «связывает иероглифы» (*лэй цзы* 勒字) между собой. Шэнь Ляо работает однообразными движениями кисти, а именно «расставляет иероглифы» (*пай цзы* 排字). Великий Хуан Тинцзянь «выводит иероглифы» (*мяо цзы* 描字), то есть пишет их легкими, аккуратными касаниями кисти. Высокопочитаемый Ми Фу Су Ши «вырисовывает иероглифы» (*хуа цзы* 畫字), то есть пишет их с сильным, энергичным нажимом кисти. О себе же Ми Фу говорит, что он «мажет иероглифы» (*хуай цзы* 刷字), что означает писать очень быстрыми движениями кисти с разной силой нажима. Показательно, что каллиграф использовал характерные и для техники живописи термины: «выводить», «вырисовывать» и «мазать». Трудно судить о том, как именно в XI веке понимались эти три термина. Шуй Цайтянь считает, что они отражали различие в скорости ведения кисти и силе ее нажима[1].

Почерк *синшу*, в котором создан «Коралл», относится к среднескоростным, но в интерпретации Ми Фу он приближается к скорописи *цаошу*. Далеко не случайно Ми Фу обозначает разработанную им версию синтеза каллиграфической и живописной техник письма термином *хуай* 刷, так как ее основой является высокая скорость ведения кисти и резкие изменения силы ее нажима.

В качестве примера рассмотрим написание иероглифа «один» (*и* 一) над правой веткой коралла. Ми Фу сокращает до минимума привычную длину образующей иероглиф горизонтальной черты, что подчеркивает, насколько стремительно пронеслась его кисть. Скорость письма в стихотворной части несколько медленнее, чем в прозаической. В рисунке коралла прогалы «летящего белого» (*фэй бай* 飛白), характерные для скорописи, в сочетании со специальными вибрациями кисти сообщают статичной форме подставки эффект полета. Целостный пластический образ произведения возникает из общности динамических характеристик каллиграфических и изобразительных элементов. Ми Фу экспериментирует не только с формами черт, но и разнообразно варьирует тональность туши, сближая тем самым каллиграфию с живописью. Однако за счет скорости ведения кисти энергетическая наполненность черт не убывает.

[1] Сундай шу лунь (宋代书论. Каллиграфическая теория эпохи Сун). С. 186.

Оригинальность и сложность техники заключалась также во вращающемся кончике кисти, касавшемся бумаги под разными углами[1]. Ми Фу формулировал этот прием так: «Каллиграфы применяют только одну [сторону кончика] кисти, я единственный использую четыре стороны»[2]. Прием «четырех сторон» (*сы мянь* 四面)[3] позволял Ми Фу разнообразить пространственные характеристики каллиграфических элементов и добиваться уникального по выразительности эффекта парения каллиграфической пластики. Каждый иероглиф в «Коралле» является носителем автономного пластического ритма, по-своему закручивающего пространство внутри и вокруг себя. Ми Фу свободно обращается с построением иероглифов, прописывая их то прямо, то косо. Выше уже отмечалось, что размеры иероглифов в прозаической части существенно варьируются. Ми Фу писал: «В моей каллиграфии малого формата иероглифы в почерке *синшу* подобны крупноформатным <…> Все крупные иероглифы должны [быть] подобны мелким; мелкие иероглифы должны [быть] подобны крупным. У Чу Суйляна мелкие иероглифы подобны крупным; после него появилось направление подражателей, среди [которых] имеются [вполне] искусные. [Но я] не видал, [чтобы] крупные иероглифы [были] подобны мелким»[4]. В «Коралле» он демонстрирует, что в его более мелких иероглифах черты расположены столь же просторно, как и в более крупных знаках. В то же время в более крупных знаках сохраняется пластическая плотность и энергетическая интенсивность мелкоформатных знаков.

Ми Фу практиковался в каллиграфии ежедневно. В вопросах творческой дисциплины и технического мастерства он был максимально строг к самому себе. Благодаря титаническим усилиям он к концу жизни достиг давно поставленной им цели, которая выражалась тремя различно переводимыми на европейские языки категориями: «сбалансировано-просто» (*пин-дань* 平淡)[5], «естественно-правдиво» (*тянь-*

[1] *Шэнь Иньмо*. 沈尹默. Лунь шу цун гао (论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). С. 158.

[2] «書者只有一筆，我獨有四面». Из: Сюань-хэ шупу (宣和書譜. Каталог каллиграфии [периода правления под девизом] *Сюань-хэ*) / Ред. Гуй Дицзы 桂第子. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004. С. 234.

[3] Сейчас этот прием называется *хуй фэн шоу би* 回鋒收筆.

[4] «吾書小字行書，有如大字。… 凡大字要如小字，小字要如大字。褚遂良小字如大字，其後經生祖述，間有造妙者。大字如小字，未之見也。» Из: Сундай шу лунь (宋代书论. Каллиграфическая теория эпохи Сун). С. 174, 180.

[5] Современное значение словосочетания *пин-дань* – заурядный, банальный.

чжэнь 天眞) и «осмысленно-увлеченно» (*и-цюй* 意趣)[1]. Этими качествами нельзя овладеть внешним подражанием корифеям древности[2]. Первый термин *пин-дань* означает, что все пластические оппозиции и векторы динамических сил, как бы ярко они ни были выражены, должны быть точно сбалансированы наиболее эффективными приемами, а это требует полной осмысленности каждого мгновения творческого процесса. Вторая категория *тянь-чжэнь* говорит о том, что все композиционные решения должны рождаться спонтанно, но это приходит только с большим опытом, который и придает достоверность художественной форме. Последнее требование *и-цюй* связано с замыслом *и* 意, который в каллиграфии неизменно предшествует письму и должен быть очевиден при его завершении. Ментальная программа произведения завладеет чувствами зрителя, если будет обладать суггестивной силой переживаний, которые поверх авторских особенностей выражения должны обладать метоперсональной общностью содержания. Все три творческих принципа в полной мере представлены в «Коралле».

Чжао Мэнфу 趙孟頫 (1254–1322) характеризовал каллиграфию Ми Фу посредством следующих метафор: «Каллиграфия старого Ми подобна плывущему дракону, выпрыгивающему из водных глубин, [подобна] ретивому коню, взнуздываемому на скаку, [подобна] парящим клубам ладана, [ее] откровения недосягаемы»[3]. Чжэн Се 鄭燮 (1693–1765) писал, что стилю Ми Фу «невозможно ни научиться, ни отважиться учиться»[4]. Действительно, Ми Фу не создал школы с прямой передачей стиля от наставника к ученикам, но спонтанность, естественность и осмысленность его каллиграфии оказали мощное влияние на все последующее развитие китайского искусства.

Интеллектуалы круга Ми Фу относились к искусству как к сакральной игре *си* 戲, в которой усматривали высшее предназначение своей

[1] Чжу Жэньфу считает, что Су Ши и Хуан Тинцзянь ориентировались на иные критерии, а именно: «вверяясь руке» (*синь шоу* 信手), «вне правил» (*у фа* 無法), «изменяя правила» (*бянь фа* 變法). См.: *Чжу Жэньфу*. 朱仁夫. Чжунго гудай шуфа ши (中国古代書法史. История китайской каллиграфии). С. 367.

[2] *Bush S*. The Chinese Literati on Painting: Su Shih to Tong Ch'i-ch'ang. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971. P. 72.

[3] «米老書如游龍躍淵，駿馬得禦，矯然撥香，誠不可攀也。» *Шэнь Иньмо*. 沈尹默. Лунь шу цун гао (论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). С. 157.

[4] «不能學，不敢學。» *Шэнь Иньмо*. 沈尹默. Лунь шу цун гао (论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). С. 157.

жизни. В «Коралле» каллиграф «играет» с пространством, то расширяя его масштаб, то сжимая; «играет» со временем, то ускоряя его течение, то замедляя; «играет» с гравитацией, то воспаряя вне ее законов, то подчиняясь ей; «играет» в корифеев древности, то следуя за ними, то делая все наоборот. В письме к своему другу Се Шаопэну 謝紹彭 (XII век), озаглавленному «Письмо Шаопэну с рассуждениями об ошибочных иероглифах в манускриптах [эпохи] Цзинь», Ми Фу писал: «К чему эрудиция в сложных иероглифах, утомительные старания Ян Сюна[1] смехотворны. С древности при написании иероглифов люди либо использовали [некоторые] иероглифы, либо не употребляли [их]. Все это лишь одна игра; незачем спрашивать [о] грубом [и] искусном. Замысел состоялся, я самодостаточен; кисть отложена, на этот раз игра завершена»[2].

[1] Ян Сюн 揚雄 (53 до н.э. – 18 н.э.) – философ, литератор, поэт, и филолог, занимавшийся редактированием книг. Ему приписывается авторство первого в Китае диалектного словаря «Местные слова» (*Фан янь* 方言).

[2] «何必識難字，辛苦笑揚雄。自古寫字人，用字或不通。要之皆一戲，不當問拙工。意足我自足，放筆一戲空。» («答紹彭書來論晉帖誤字»). *Bush S*. The Chinese Literati on Painting: Su Shih to Tong Ch’i-ch’ang. P. 195.

П.С. Одинокова

Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись

В живописи интеллектуалов с ее истоков и особенно с XV–XVI веков следует отличать два ответвления: «ортодоксальное» – «чжэнтун» и «независимое» – «цзай'е», соответственно, с акцентом на «привкусе книжности» – «шуцзюаньци», «аристократизме, учености» – «шици», методе «интерпретации классиков» – «фангу» у «ортодоксов» и духе противостояния – «фаньканци» – рынку, моде, устоявшимся вкусам и прежде всего всем формам насилия, «необычности, чудаковатости» – «ци, гуай», «правилах вне правил» – «уфа чжи фа» – у «независимых».

С.Н. Соколов-Ремизов

Жизни Ван Юаньци и Шитао пришлись на начало правления очередной династии. Глубокий внутренний кризис империи Мин привел к одному из самых мощных в истории Китая народных восстаний, которое сильно ослабило императорскую власть. Маньчжурское государство Цин, располагавшееся у северных границ Минской империи, воспользовалось этим моментом и предприняло вторжение на ее территорию. Завоевание Китая и установление власти новой династии началось весной 1644 года и продолжалось вплоть до 1683 года.

Оба художника родились в 1642 году, но их судьбы сложились совершенно по-разному. Ван Юаньци – отпрыск одной из знатных семей Тайцана[1]. Его предки из поколения в поколение были чиновниками. Талант художника в десятилетнем Ван Юаньци заметил его дед Ван Шиминь[2],

[1] Город в провинции Цзянсу.

[2] Ван Шиминь (1592–1680) – художник-пейзажист конца Мин – начала Цин, ученик Дун Цичана.

который с приходом маньчжур оставил государственную службу, удалился от дел и с головой погрузился в живопись и каллиграфию. С этого момента Ван Шиминь лично занялся обучением внука. Он не только учил Ван Юаньци живописи, но и познакомил его с учением своего великого наставника Дун Цичана[1]. Когда Ван Юаньци исполнилось двадцать лет, дед позволил ему изучать и копировать произведения древних мастеров из семейной коллекции и лично его наставлял[2]. В тридцать пять лет он получил от деда семейную реликвию, знаменитый альбом «В малом воплощается великое» (*Сяо чжун сянь да*)[3], в котором пейзажи кисти Ван Шиминя сопровождаются надписями, сделанными самим Дун Цичаном. Подарок символизировал возлагаемые дедом на Ван Юаньци надежды, что тот продолжит его дело и посвятит себя живописи[4].

Получивший прекрасное классическое образование Ван Юаньци в двадцать девять лет выдержал экзамены на высшую ученую степень *цзиньши*. После этого он долгое время занимал различные посты в провинции, а в свободное от служебных обязанностей время занимался живописью. В 1687 году Ван Юаньци был призван ко двору на должность цензора. Через некоторое время он был избран членом академии Ханьлинь[5]. Ему поручили заняться экспертизой и оценкой произведений каллиграфии и живописи из императорского собрания. Также по заказу императора он выполнял живописные работы. Свои обязанности Ван Юаньци

[1] Дун Цичан (1555–1636) – великий каллиграф, художник и теоретик живописи конца эпохи Мин, сделал блестящую чиновничью карьеру, настаивал на особом значении художественного опыта прошлого.

[2] *Ван Цзинлин.* Нань цзун чжэнмо: Ван Юаньци юй «Сяо чжун сянь да» цэ (Прямой наследник Южной школы: Ван Юаньци и альбом «Сяо чжун сянь да») // Цзы цзинь чэн. 2018. № 8. С. 136.

[3] Альбом «В малом воплощается великое» состоит из уменьшенных копий произведений великих мастеров древности. В настоящее время находится в собрании Национального музея императорского дворца в Тайбэе.

[4] См. подробно: *Ван Цзинлин.* Нань цзун чжэнмо: Ван Юаньци юй «Сяо чжун сянь да» цэ (Прямой наследник Южной школы: Ван Юаньци и альбом «Сяо чжун сянь да»). С. 137.

[5] Академия Ханьлинь (*Ханьлинь шуюань, ханьлинь,* досл. «лес кистей») в Старом Китае совмещала функции культурного учреждения, императорской канцелярии и органа идеологического контроля. В эпоху Цин при академии Ханьлинь осуществлялась подготовка сборников, антологий, словарей, энциклопедий.

исполнял в Южном кабинете (*Наньшу фан*), дворцовом зале, где работали члены академии Ханьлинь.

Совершенно по-иному сложилась судьба Шитао[1]. Потомок одной из ветвей императорской семьи династии Мин, при рождении, согласно традиции, он получил имя Чжу Жоцзи[2]. Однако его высокое происхождение не принесло ему ни счастья, ни привилегий, которыми традиционно обладали потомки Минских ванов[3]. Он рано осиротел и, чтобы избежать гибели, был пострижен в монахи. Шитао не получил элитарного классического образования, но в возрасте десяти лет начал обучаться живописи и каллиграфии. Его первым учителем стал простой, никому не известный чиновник в отставке[4].

Шитао примкнул к буддийской школе Чань[5], под влиянием которой сложилось его мировоззрение. У скромного монаха не было возможностей познакомится с работами древних мастеров. Вместо этого в юности он вынужден был скитаться и увидел многие красоты Поднебесной, поэтому главным источником вдохновения для него стала природа.

Долгое время Шитао скрывал свое имя и происхождение. Несмотря на тяжелую, полную лишений монашескую жизнь, он не оставлял живопись и постоянно совершенствовал свое мастерство. Помимо живописи, он также обладал талантами в каллиграфии и поэзии и даже занимался планировкой садов. Был знаком с выдающимися личностями своей эпохи. Дважды побывал на аудиенции у императора Канси[6], однако эти встречи не помогли Шитао улучшить свое положение. Также он общался со многими художниками-современниками, представлявшим различные направления в живописных кругах того времени, такими как

[1] Шитао – монашеское имя художника.

[2] Чжу – фамилия императорской семьи династии Мин. Имя Жоцзи было дано Шитао согласно обычаям императорской семьи. См. подробно: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2011. С. 6, 7.

[3] Ван – высший титул знати.

[4] *Тань Шэнгуан, Фан Вэнь*. Цун Цюаньчжоу чжи Сюаньчэн: Шитао цзао нянь синцзи юй чуанцзо таньвэй (От Цюаньчжоу до Сюаньчэна: обстоятельства жизни и творчества Шитао в ранние годы) // Гугун боуюань юанькань. 2017. № 4. С. 59.

[5] Чань – одна из крупнейших школ китайского буддизма, получила название от санскритского дхъяна (досл. медитация).

[6] Канси – девиз правления Сюанье (1654–1722), четвертого маньчжурского императора династии Цин.

Мэй Цин (1623–1697), Дай Бэньсяо (1621–1691), Бада Шаньжэнь (1626–1705). В конце своей жизни Шитао поселился в Янчжоу, отказался от монашества и зарабатывал на жизнь продажей картин.

Хотя художники не были знакомы между собой, их пути однажды пересекались. До наших дней дошла выполненная ими совместно работа «Орхидеи и бамбук» (*Лань чжу ту*, 1691)[1], хотя совместной ее можно назвать только условно. Когда Шитао приехал в Пекин, его патрон, один из членов императорской семьи воевода Боэрду (1649–1708) стремился всеми способами продвинуть своего подопечного и заказал Шитао свиток. На вертикальном листе Шитао нарисовал трепещущие на ветру бамбук и орхидеи и сопроводил их каллиграфической надписью. Боэрду попросил Ван Юаньци поверх изображения Шитао выписать на заднем плане камни, что тот и сделал, поставив свою подпись. То, что работа окажется совместной, Шитао не знал[2].

Ван Юаньци и Шитао традиционно относят к двум противоположным направлениям живописи. Ван Юаньци вместе с Ван Шиминем, Ван Цзянем (1609–1677) и Ван Хуэем (1632–1717) включают в группу «Четыре Вана»[3]. На их творчество большое влияние оказала эстетическая программа Дун Цичана, который считал, что художник должен «вторить древним», оставаясь самим собой[4]. По этой причине «интерпретация классиков» (*фангу*) становится их основным творческим методом и получает в их творчестве наиболее полное выражение[5].

Шитао вместе с Куньцанем (1612–1673), Хунжэнем (1610–1664) и Бада Шаньжэнем (1626–1705) традиционно причисляют к группе «Четыре монаха» (*Сы сэн*). Художники этой группы были чаньскими монахами и представляли независимое направление в живописи. Известно, что они не были знакомы, за исключением Шитао и Бада Шаньжэня, которые в последние годы жизни поддерживали переписку. По этой причине нельзя

[1] Находится в коллекции Национального музея императорского дворца в Тайбэе.

[2] *Сунь Шичан*. Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ, 2002. С. 71, 72.

[3] Термин «Четыре Вана» впервые появляется в трактате Шэн Даши «Заметки о странствиях лежа среди гор и долин» (*Си шань во ю лу*) в XIX веке.

[4] *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового Времени. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2000. С. 187.

[5] См. подробно: *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 130–139.

Шитао
Изображение самого себя, сажающим сосны
Бумага, тушь, краски
Национальный музей императорского дворца в Тайбэе

говорить о единстве творческих методов «Четырех монахов»: каждый из них работал в жанре пейзажа и развивал свой собственный стиль.

Об истинном отношении художников друг к другу остается только догадываться. Известный литератор эпохи Цин Ню Сю (1644–1704) в рассказе «Дерево-оборотень» (*Шу гуай*) повествует о том, как отважный монах Шитао прогнал оборотня. В конце рассказа он превозносит моральные качества Шитао и его талант художника и цитирует Ван Юаньци, в чьи уста вкладывает следующие слова: «Живописцев в Поднебесной [так много], что всех не упомнишь, однако к югу от Великой реки[1] первым следует считать Шитао, я и Шигу не достигли [таких высот]»[2]. Нам остается только гадать, действительно ли таковым было мнение Ван Юаньци о Шитао или Ню Сю использовал его имя, чтобы придать своим словам большую убедительность.

На живописные круги того времени большое влияние оказала теория о делении пейзажной живописи на Южную и Северную школы (*Нань бэй*

[1] Янцзы.

[2] *Ню Сю*. Шу гуай (Дерево-оборотень) // URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=880058 (дата обращения: 07.06.2021). Здесь и далее перевод автора, если не указано иное.

Юй Чжидин (1647–1716)
Портрет Ван Юаньци. 1707
Бумага, тушь
Нанкинский музей

цзун), которую одним из первых выдвинул Мо Шилунь (1537–1587), а затем продолжил разрабатывать Дун Цинчан и др. Деление было заимствовано у буддийской школы Чань, однако проводилось оно не по географическому принципу. Начиная с эпохи Тан великих мастеров прошлого разделили на две школы живописи. Танского корифея Ли Сысюня (651–716) и его сына Ли Чжаодао (675–758) провозгласили родоначальниками Северной школы, к которой отнесли таких мастеров, как Ли Тан (1050?–1130?), художники-академисты Южной Сун Ма Юань (1170–1240) и Ся Гуй (1070–1230). Поэта и живописца Ван Вэя (699–759) стали считать основателем Южной школы. К этой школе также отнесли таких мастеров древности, как Дун Юань (?–962) и Цзюйжань (X век), Ли Чэн (919?–967), Ми Фу (1051–1107) и его сын Ми Южэнь (1074–1151), четыре великих мастера эпохи Юань Хуан Гунван (1269–1354), Ван Мэн (1308–1385), Ни Цзань (1301–1374) и У Чжэнь (1280–1354), а также Минские Шэнь Чжоу (1427–1509) и Вэнь Чжэнмин (1470–1559). Несмотря на неочевидность критериев, на основе которых проводилось разделение художников на две школы, такая попытка переосмысления истории пейзажной живописи была принята многими художниками и теоретиками и получила широкое распространение в последующие эпохи. Сам Дун

Цичан называл себя последователем Южной школы[1], и благодаря его авторитету с конца эпохи Мин большое внимание уделялось развитию традиций ее мастеров.

Воспитанный в духе традиций Дун Цичана, Ван Юаньци был приверженцем теории двух школ. Он работал в жанре «интерпретации классики» и штудировал работы мастеров Южной школы. Их имена художник часто упоминал в надписях на своих работах. Рассуждая о школах конца Мин – начала Цин, Ван Юаньци писал: «В конце эпохи Мин в живописи были школы с отвратительными пороками, наихудшая из них Чжэцзянская школа[2]. Что касается Умэньской[3] и Сунцзянской школ[4], [их основали] великие мастера, такие как Вэнь Чжэнмин[5] и Шэнь Чжоу[6], а также Дун Цичан, однако нынче подделки [их работ невозможно] отличить [от подлинников],

Юй Чжидин (1647–1716)
Портрет Ван Юаньци. 1707
Бумага, тушь
Нанкинский музей

[1] *Се Чжилю.* Чжунго шухуа цзяньдин (Экспертиза китайской живописи и каллиграфии). Шанхай: Дунфан чубань чжунсинь, 2009. С. 139.

[2] Чжэцзянская школа, или школа Чжэ (Чжэ пай) – школа живописи эпохи Мин, действовавшая в 1368–1566 годы, представители которой развивали традиции художников-академистов Южной Сун.

[3] Умэньская школа (*Умэнь пай*) – школа живописи эпохи Мин, художники которой жили и работали в городе Сучжоу и развивали традиции мастеров эпох Сун и Юань.

[4] Сунцзянская школа (*Сунцзян пай*) – школа живописи конца эпохи Мин, которую возглавил Дун Цичан.

[5] Вэнь Чжэнмин (1479–1559) – художник, каллиграф и поэт, один из крупных мастеров Минской эпохи.

[6] Шэнь Чжоу (1427–1509) – художник, каллиграф и поэт, один из величайших живописцев эпохи Мин.

обман порождает [новый] обман, это стало порочной практикой. Недостатки живописных школ Гуанлина[1] и Байся[2] ничем не отличаются от Чжэцзянской. Целеустремленному стороннику кисти и туши следует их остерегаться»[3]. Ван Юаньци критикует Чжэцзянскую школу, что не удивительно, ведь художники этой школы развивали традиции академической живописи Южной Сун, а значит, являлись последователями Северной школы. Лучшими, в свою очередь, Ван Юаньци называет Умэньскую и Сунцзянскую школы, ведь отцы-основатели первой, Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин, относятся к Южной школе, а главой второй является сам Дун Цичан. Живописные школы Нанкина и Янчжоу он ставит в один ряд с Чжэцзянской и призывает начинающих живописцев быть осторожными. Некоторые исследователи считают, что в этом отрывке содержится критика в адрес Шитао, который последние годы своей жизни провел в Янчжоу[4].

Шитао выразил отношение к теории Дун Цичана в надписи к своей работе «Горы Хуаншань» (*Хуаншань ту*): «В живописи есть Южная и Северная школы, в каллиграфии есть метод двух Ванов[5]. Чжан Жун[6] сказал: “[Я] не сожалею, [что] не [владею] методом двух Ванов, [я] сожалею, [что] два Вана не [переняли] мой метод”. Сегодня [если] спросить [меня о] Южной и Северной школе, я [примкнул к] какой школе, какую из школ я [выбираю]? Тотчас со смехом отвечу: “Я придерживаюсь только своих методов”»[7]. Шитао открыто заявляет о неприятии теории Дун Цичана и нежелании следовать какой-либо школе. Несмотря на то, что взгляды художника на протяжении всей его жизни претерпевали трансформацию, он всегда отличался независимостью, нежеланием слепо следовать кому-либо и создавать беспрекословные авторитеты среди мастеров древности. Шитао видел себя вне школ и вне правил, о чем впоследствии еще много раз заявлял на полях своих работ.

[1] Гуанлин – старое название Янчжоу.

[2] Байся – старое название Нанкина.

[3] *Ван Юаньци*. Юй чуан мань би (Записки [о живописи] у дождливого окна») // URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb (дата обращения 07.06.2021).

[4] *Сунь Шичан*. Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). С. 85, 86.

[5] Под двумя Ванами здесь подразумеваются великие каллиграфы эпохи Восточной Цзинь Ван Сичжи (303–361) и его сын Ван Сяньчжи (344–386).

[6] Чжан Жун – придворный художник эпохи Тан.

[7] См. подробно: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). С. 195, 196.

Убеждения Шитао сформировались под влиянием учения *Чань* с характерным для этого учения нигилизмом и пренебрежением к традиции. Чаньские буддисты превыше всего ставили переживание человеком своего единства с миром[1]. Именно это и стало основой для эстетической концепции Шитао. Свой взгляд на живопись он выразил в трактате «Беседы о живописи» (*Хуа юйлу*), который написал в последний период жизни. Точное время создания трактата определить невозможно, предполагается, что он был написан между 1696 и 1700 годами, а работать над ним Шитао начал приблизительно в 1693 году после возращения на юг[2].

В «Беседах о живописи» Шитао отказывается от упоминаний конкретных художников, их произведений или технических рецептов. Он посвящает трактат философской тематике, выстраивая целую синтетическую систему[3] с помощью ряда категорий и положений, заимствованных им из учений даосизма, буддизма и конфуцианства[4].

Текст трактата состоит из восемнадцати глав. Наибольший интерес представляют первые четыре главы, в которых Шитао закладывает основу своей эстетической системы: раскрывает собственное понимание предназначения живописи и вводит категорию Единой черты (и хуа)[5]. Художник считает, что одной из основных задач живописи является изображение феноменов окружающего мира. Для того, чтобы реализовать эту задачу живописи, даны кисть и тушь: «Живопись изображает мириады образов Неба и Земли. Если отринет она кисть и тушь, что может создать без них!»[6]. Однако он не сводит задачи живописи только к воспроизведению

[1] *Померанц Г.С.* Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков: Права человека, 2015. С. 15–20.

[2] *Чжу Лянчжи.* Шитао яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. С. 669–670.

[3] *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Шитао. М.: Наука, 1978. С. 96.

[4] См. подробно: *Хэ Чжипяо.* Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 2008. С. 4–7.

[5] Выражение *и хуа* 一画 – далеко не новое в теории традиционной китайской живописи. Впервые оно появляется в эпоху Восточной Хань (25–220) в трактате Цуй Юаня. Впоследствии в сочинениях по теории живописи встречаются и другие вариации, такие, как и би шу 一笔书, и би хуа 一笔画 и др. Однако их значение не совпадает с тем смыслом, который Шитао вкладывает в понятие Единой черты.

[6] *Юй Цзяньхуа.* Шитао Хуа юйлу (Трактат Шитао «Хуа юйлу»). Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1962. С. 4.

окружающего мира. В его понимании они намного шире и глубже, живопись призвана выявлять законы мироздания: «Живопись – это Великое правило преобразования Вселенной, [она воплощает] красоту очертаний гор и рек, формирование всего сущего с древности до наших дней, круговорот энергий инь и ян. [Я] беру кисть и тушь, чтобы с их помощью изобразить мириады образов Неба и Земли, которые ликуют во мне»[1]. Живопись, по мнению Шитао, призвана воспеть красоту природы во всем его многообразии, показать нам Вселенную в динамике, в непрерывном развитии. При этом творческий акт должен дарить художнику ощущение радости.

Центром эстетической системы Шитао является категория Единой черты, которая рождает интерпретации на различных уровнях, обладает одновременно и самым простым, техническим смыслом, и глобальным, абстрактным, на уровне древней космогонии[2]. Единая черта упоминается в «Беседах о живописи» 27 раз в десяти главах и в зависимости от контекста имеет несколько значений[3]. Черта или линия является базовым элементом языка традиционной китайской живописи. Китайские исследователи считают линию-черту основой традиционной живописи[4]. Даже самая простая черта всегда обладает рядом свойств: она имеет начало и конец, направление, нажим и предназначение, вместе с другими чертами она образует единство и формирует изображение. Понятие Единой черты вводится Шитао в первой главе трактата: «Единая черта – корень всего сущего, источник мириада образов. [Это правило] проявляется в духовном, сокрыто в человеке, но не всем оно ведомо. Поэтому правило Единой черты я устанавливаю сам»[5]. Как мы видим, постичь и вывести правило Единой черты художник должен в самом себе, это значит, что универсального рецепта, единого для всех не существует.

Каким образом человек может проникнуть в правило Единой черты и постичь его суть? На это Шитао дает следующий ответ: «Причудливое переплетение гор, рек и человеческих фигур, повадки птиц и зверей и особенности трав и деревьев, упорядоченность и соразмерность беседок и пагод, [кто] не сумеет глубоко проникнуть в их суть, исказит их образы, [тому] никогда не постичь великий закон правила Единой

[1] Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу. С. 4.

[2] *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Шитао. С. 96.

[3] *Хэ Чжипяо.* Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). С. 51.

[4] *Цзун Байхуа.* Мэйсюэ саньбу (Прогулки с прекрасным). Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2001. С. 48–51.

[5] *Юй Цзяньхуа.* Шитао Хуа юйлу. С. 3.

черты»[1]. По мнению Шитао, художник сам должен вывести правило Единой черты из своей живописной практики, причем для этого он должен обладать определенным уровнем мастерства, а вдохновение ему следует искать в окружающем мире. Правило Единой черты подчиняется только тому, кто им овладел: «Данная Единая черта не только включает в себя дух природы, среди бесчисленного количества следов кисти и туши, и нет тех, которые бы не начинались с нее, а заканчивались ей, она подчиняется только человеку, который овладел ей»[2].

В эстетической системе Шитао важная роль отводится художнику, который не является лишь пассивным выразителем воли Неба. Шитао неоднократно подчеркивает, что живопись должна происходить из сердца художника, совпадать с его устремлениями: «Если, изображая живую природу, давать волю воображению, следуя настроению писать пейзажи, выявлять сокровенное, то человек не замечает, как живопись возникает, потому что живопись не нарушит устремлений его сердца»[3]. Помочь художнику в этом призвано правило Единой черты. Во второй главе «Претворение правила» (Ляо фа) Шитао пишет: «Как только постигнешь [правило] Единой черты, то спадет пелена с глаз, а живопись будет следовать сердцу. Когда живопись следует сердцу, то преграды сами рассеиваются»[4]. Постижение правила Единой черты у Шитао становится чем-то сродни чаньскому просветлению.

Шитао также пересматривает взаимоотношения художника и традиции, он называет древность инструментом познания и предельно ясно высказывается о ее предназначении: «…благородный муж использует древность только для того, чтобы открывать для себя настоящее»[5]. Древность, по мнению Шитао, дана нам не для того, чтобы безоговорочно следовать ей, для него она является отправной точкой для преобразований: «В любом деле если есть канон, значит должна быть и гибкость, если есть правило, то должна быть возможность к изменениям»[6].

Таким образом, правило Единой черты Шитао является основополагающим законом живописи, который, подобно чаньской истине, невозможно выразить словами. Шитао понимает, что на самом деле единого для всех закона живописи нет и не может существовать. Кроме того, как только этот закон будет выражен однозначно, он сразу же станет непреложной

[1] *Юй Цзяньхуа.* Шитао Хуа юйлу. С. 3.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 4.

[5] Там же.

[6] Там же.

истиной, превратится в догму. Закон Единой черты является уделом человека и сокрыт в нем, однако нет единого для всех способа, чтобы постичь его. Художник может открыть для себя этот закон лишь в момент переживания своего единства с миром, а живопись в понимании Шитао и есть мир. Следует отметить, что исследователи, занимающиеся изучением теоретического наследия Шитао, предлагают различные толкования Единой черты, однако единого мнения на этот счет до сих пор не существует[1].

Особый интерес также представляют четырнадцатая и семнадцатая главы трактата, посвященные взаимоотношениям живописи с другими видами искусства, поэзией и каллиграфией. Шитао считает, что несмотря на свои особенности поэзия и живопись могут проникать и обогащать друг друга, они обладают возможностью к взаимному резонансу образов. Не только зримые образы, будь то реальный пейзаж или живопись, могут стать основой для поэзии, но и поэтическое произведение способно вдохновить художника.

Размышляя о живописи и каллиграфии, Шитао высказывается о единстве их предназначений. Он распространяет учение о Единой черте не только на живопись, но и на каллиграфию, таким образом объединяя эти два вида искусства. Каллиграфия, как и живопись, является результатом претворения Единой черты: «Единая черта изначально существующий корень каллиграфии и живописи. Живопись и каллиграфия – это последующие воплощения Единой черты»[2].

Также Шитао посвящает ряд глав трактата привычным вопросам живописи, которые можно встретить в большинстве других сочинений: приемам кисти и туши, штриховке, композиции, движению запястья и т.д.

Совсем скромным по сравнению с «Беседами о живописи» выглядит небольшое сочинение Ван Юаньци «Записки [о живописи] у дождливого окна» (*Юй чуан мань би*)[3] (*далее* – «Записки»). Его текст состоит из десяти

[1] *Е Чанхай.* «Шитао Хуа юйлу» синь цзе (О понимании «Бесед о живописи» Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи / Сост. Лу Фушэн. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. С. 167, 168.

[2] *Юй Цзяньхуа.* Шитао Хуа юйлу. С. 12.

[3] «Записки [о живописи] у дождливого окна» были переведены на английский язык Освальдом Сиреном: *Siren O.* The Chinese on the art of painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties. New York: Dover Publications, 2005. P. 202–208. На русский язык перевод отдельных фрагментов «Записок» был выполнен С.Н. Соколовым-Ремизовым: *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков: из истории китайской живописи XVIII века. М.: ГИИ, 2000. С. 215, 216.

абзацев, поэтому оно также известно под названием «Десять рассуждений о живописи» (*Лунь хуа ши цзэ*). Точное время написания «Записок» неизвестно, специалисты считают, что Ван Юаньци создал их не позднее 1705 года, когда ему было уже 64 года[1].

В самых первых строках «Записок» Ван Юаньци формулирует задачи, которые ставит перед собой: «Шесть законов живописи[2] древние обсудили в мельчайших подробностях. Однако боюсь, что последующие поколения предвзяты по отношению к ним, не [в состоянии] раскрыть [их] смысл, сомневаются в терминах и оценках, неверно толкуют. Сейчас возьмусь разъяснить в общих чертах, как соответственно располагать предметы, применять кисть, тушь и наносить цвета, как мне когда-то рассказывал покойный Фэнчан[3], и свое скромное мнение [тоже изложу], чтобы представить [все] преимущества и недостатки. Ниже все, что было постигнуто [мной], представляю в виде беглых заметок»[4].

В отличие от Шитао, Ван Юаньци более традиционен, в качестве основы своей системы он берет «Шесть законов живописи», выдвинутых в V веке Се Хэ. Ван Юаньци уделяет особое внимание пятому закону живописи, который гласит о важности композиционного построения произведения. Этот закон в системе Се Хэ занимает предпоследнее место и даже уступает по важности закону о применении цвета. Однако для Ван Юаньци именно пятый закон является определяющим. Основы своей теории он раскрывает в третьем абзаце, который посвящен роли замысла

[1] *Цзян Чжицинь.* Цун «Юй чуань мань би» дэ цзегоу кань Ван Юаньци дэ хуасюэ гуань (Взгляд на теорию живописи Ван Юаньци через структуру «Записок [о живописи] у дождливого окна») // Шухуа шицзе. 2010. № 3. С. 46.

[2] «Шесть законов живописи» были выдвинуты китайским художником и теоретиком V века Се Хэ в трактате «Заметки о категориях старинной живописи» (*Гу хуа пинь лу*). Каждый из законов представляет отдельный этап творческого процесса: 1. Одухотворенный ритм живого движения; 2. Структурный метод пользования кистью; 3. Соответствие изображения роду вещей; 4. Применение красок сообразно с объектом; 5. Соответственное расположение вещей; 6. Следование древности, копирование. (Перевод Е.В. Завадской).

[3] Фэнчан (досл. церемониймейстер в императорском храме предков) – одно из прозвищ Ван Шиминя, которое он получил, потому что служил в Жертвенном приказе при храме предков императора.

[4] *Ван Юаньци.* Юй чуан мань би (Записки [о живописи] у дождливого окна»).

Шитао, Ван Юаньци
Орхидеи и бамбук. 1691
Бумага, тушь
Национальный музей
императорского дворца
в Тайбэе.

в живописи и начинается фразой: «Замысел опережает кисть[1] – вот главный секрет живописи!»[2]. Он полагает, что перед тем, как начать рисовать, художник должен хорошо продумать идею, а потом уже браться за кисть. Замысел в его понимании подразумевает наличие проработанной композиции. В зависимость от композиционного построения Ван Юаньци ставит работу кистью и тушью: «…если у старых мастеров в композиции все взаимосвязано и напряжено, а в кисти-туши – свободно, расслаблено, то у современных художников, напротив, в композиции все разболтано, небрежно, а в кисти-туши – натянуто-сковано»[3]. В сборнике «Надписи к свиткам [кисти] Лутая[4]» (*Лутай тихуа гао*) Ван Юаньци также подчеркивает значимость композиции для приемов кисти и туши: «Современники рассуждают о живописи с позиций кисти и туши, однако что касается приемов кисти и туши, то следует четко определить их порядок, учесть их взаимодействие. Исходя из течения энергопотоков устанавливают расположение предметов, исходя из расположения предметов наносят штриховку и цвета; если чуть-чуть отступить [от этого принципа], весь лист будет [покрыт уродливыми пятнами, как] паршой»[5].

[1] Данное положение было вынесено танским Ван Вэем в VI веке в трактате «Рассуждения о пейзаже» (Хуа шаньшуй лунь).

[2] *Ван Юаньци.* Юй чуан мань би (Записки [о живописи] у дождливого окна»).

[3] Цит. по: *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. С. 215.

[4] Прозвище Ван Юаньци.

[5] Цит. по: *Дэн Цяобинь.* Ван Юаньци хуэйхуа сысян пинцзя (Анализ взглядов на живопись Ван Юаньци) // Дуннань вэньхуа. 2001. № 7. С. 64.

Интересно, что Ван Юаньци придерживался этих принципов в своей художественной практике. Его младший современник Чжан Гэн[1] описал, как Ван Юаньци создавал свои работы. По словам Чжан Гэна, художник сначала бледной тушью намечал контуры, затем приступал к штриховке, которую начинал писать сухой кистью бледной тушью. Он постепенно «накапливал» тон туши, переходя от светлого к темному, от разреженного к плотному, от влажного переходил к сухому, а потом опять возвращался к влажному и проделывал так много раз[2].

Для того, чтобы разъяснить своему читателю основы композиции пейзажа, Ван Юаньци использует понятие «драконовых вен» (*лун май*), которое было заимствовано теорией живописи из геомантии (*фэншуй*). В Древнем Китае изгибы, подъемы и спуски горных хребтов сравнивали с извивающимся телом дракона. Прообразами гор в китайских пейзажах были реально существующие горы, поэтому художники стремились передать их облик, не нарушив благоприятный характер «драконовых вен»[3]. По мнению исследователей, ранние представления о «драконовых венах» в живописи существовали уже в IV веке во времена Гу Кайчжи[4]. Однако впервые это понятие сформулировал и ввел в теорию живописи именно Ван Юаньци[5]. Наряду с «драконовыми венами» он вводит бинарные оппозиции «открытие» (кай) и «закрытие» (хэ), «подъемы» (ци) и «спуски» (фу), которые также используются им для описания композиции. Взаимосвязь между введенными понятиями Ван Юаньци устанавливает таким образом, что «драконовые вены» есть сущность (ти), а «открытие» и «закрытие», «подъемы» и «спуски» – их проявление (юн). Ван Юаньци пишет: «В живописи существуют драконовые вены, открытие и закрытие, подъемы и спуски, хотя они относятся к древним принципам, но не получили

[1] Чжан Гэн (1685–1760)– художник и теоретик живописи эпохи Цин, автор трактата «Краткие заметки о живописи правящей династии» (Гочао хуа чжэн лу).

[2] Чжунго хуэйхуа лиши юй шэньмэй цзяньшан. Сюэ Юннянь бянь. (История живописи Китая и эстетика / Под ред. Сюэ Юнняня). Пекин: Чжунго жэньминь чубаньшэ, 2000. С. 366.

[3] *Чжао Цибинь.* Шаньшуй гэцзю юй лунмай циши (Структура пейзажа и энергопотоки драконовых вен) // Дуннань вэньхуа. 2001. № 3. С. 40, 41.

[4] Гу Кайчжи (345–406) – художник, поэт, каллиграф и теоретик живописи Восточной Цзинь (265–420).

[5] *Чжао Цибинь.* Шаньшуй гэцзю юй лунмай циши (Структура пейзажа и энергопотоки драконовых вен). С. 41, 43.

выражения в теории живописи. [Ван] Шигу[1] раскрыл [эти понятия], последующие поколения учеников должны знать, как они взаимосвязаны. Совершенно справедливо, по моему мнению, считать, что, не разбираясь, где есть сущность, а где явление, начинающий художник в конечном итоге не будет знать, с чего следует начинать. Драконовые вены являются в живописи основой энергопотоков, они бывают наискось и прямые, цельные и разрозненные, прерывистые и непрерывные, скрытые и явные, это и называется сущностью. [Когда] открытие (кай) и закрытие (хэ) [пронизывает свиток] сверху донизу, когда "хозяин" и "гости" отчетливы, [когда горы] то собираются вместе, то разбредаются, [а] извилистые дороги огибают горные пики, облака собираются и воды разделяются, все происходит отсюда. [Когда] подъемы и спуски от ближнего к дальнему, от переднего к заднему отчетливы, иногда возносятся ввысь, иногда простираются вдаль, [когда все] наклоны согласованы, а вершина, тело и основание горы имеют равное значение, это и называется явлением»[2].

Далее Ван Юаньци рассматривает другие вопросы живописи, которые он считает существенными. Несмотря на то, что в самом начале сочинения подчеркивается значимость законов Се Хэ, Ван Юаньци не слепо следует традиции, а вносит свои коррективы. Последний, шестой, закон Се Хэ касается копирования. Копирование произведений древних мастеров всегда было одним из способов обучения живописи и постижения мастерства. По мнению Ван Юаньци, работы древних следует не копировать, а изучать, о чем он пишет в шестом абзаце: «Копирование живописи нельзя сравнивать с ее изучением. [Если вдруг вам] повстречалась подлинная работа древнего мастера, следует стремиться [ее] внимательно исследовать. Рассмотреть, чем определен ее смысл, как устроена ее композиция, как формы входят в пространство и покидают его, что является главным, а что второстепенным, как [мастер] распределяет объекты, как [он] работает кистью, как наносит слоями тушь. Должны быть моменты, которые с вашей точки зрения являются превосходными, которым с течением времени, и вы хотели соответствовать»[3].

К приемам кисти и туши Ван Юаньци обращается в восьмом абзаце. Он перечисляет семь недостатков кисти, которых следует избегать художнику. Также он касается и того, как следует наносить штрихи, а затем дает рекомендации по работе тушью. И кисть, и тушь, по его мнению, должны соответствовать друг другу. Завершая абзац, он пишет, что

[1] Прозвище Ван Хуэя.

[2] *Ван Юаньци.* Юй чуан мань би (Записки [о живописи] у дождливого окна).

[3] Там же.

в вышесказанном как раз и заключается первый закон живописи «Одухотворенный ритм живого движения».

Нанесению цвета Ван Юаньци посвящает предпоследний, девятый абзац. Этот вопрос был важным для художника, поскольку он писал не только монохромные свитки, но также использовал цвет. Ван Юаньци приходит к выводу, что нанесение красок связано с приемами кисти и туши, поэтому цвет в картинах должен восполнять недочеты кисти и туши и выявлять их достоинства. В конце абзаца он, как ни странно, сближается с мыслями Шитао и пишет: «[Какой бы цвет художник ни выбрал], бледный или насыщенный, повсюду он должен соответствовать моменту, это исходит из сердца и не может определяться каким бы то ни было правилом»[1].

В заключительном абзаце «Записок» Ван Юаньци дает художникам последние наставления: «В живописи важно, чтобы присутствовали одновременно: внутренний принцип (*ли*), жизненный дух (*ци*) и некое притягательное начало (*цюй*) (обаяние). Без наличия этих трех моментов картину нельзя будет отнести ни к одному из разделов настоящей живописи...»[2]. Он также призывает начинающих художников не останавливаться на достигнутом и постоянно совершенствовать мастерство.

В «Записках» Ван Юаньци обсуждает пять законов живописи из шести. Только третий закон Се Хэ, который гласит, что изображаемое должно соответствовать реальным предметам, обойден вниманием. Дун Цичан писал, что художники должны учиться не только у древних, но и у природы[3], однако Ван Юаньци не следует этому призыву великого мастера. Среди творческого наследия художника большую часть составляют работы, написанные в подражание древним. Он бесконечно штудирует работы Юаньских мастеров и живописцев других эпох. Даже когда Ван Юаньци рисует горы Фучуньшань, его цель не изобразить реальные горные виды, а вступить в диалог с Хуан Гунваном, приблизиться к его прославленному свитку «В горах Фучуньшань»[4].

Только в конце жизни Ван Юаньци пересматривает свое отношение к природе как источнику вдохновения художника. Об этом можно судить

[1] *Ван Юаньци.* Юй чуан мань би (Записки [о живописи] у дождливого окна).

[2] Цит. по: *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. С. 215.

[3] *Се Чжилю.* Чжунго шухуа цзяньдин (Экспертиза китайской живописи и каллиграфии). С. 139, 140.

[4] См. подробно: *Соколов-Ремизов С.Н.* Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 65–85.

по одному из его высказываний: «Вспоминаю я, как в год у-инь[1] зимой вернулся из Юйчжана[2], где горы и реки окружают [друг друга], а деревни перемежаются с пустошами. [Открывшиеся передо мной виды] были так похожи на живопись кисти Мэйдаожэня[3], [словно] усердно написанная имитация. Даже во сне такое не увидишь! Прошло десять с лишним лет, и в душе [пришел я к] выводу, что древние художники набирались опыта, учась у Неба и Земли»[4]. Как мы видим, открывшийся перед ним прекрасный пейзаж Ван Юаньци воспринимает как живопись кисти У Чжэня. Он смотрит на природу сквозь призму искусства и лишь спустя десять с лишним лет приходит к заключению, что древние мастера вдохновлялись природой и учились у нее. Тем не менее это не приводит к перевороту в его творчестве[5].

Шитао в противоположность Ван Юаньци всегда считал природу своим учителем и источником вдохновения. В его биографии «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты» (*Дадицзы чжуань*) есть фрагмент, повествующий о странствиях в молодые годы по горам Хуаншань и о творческом озарении, которое его там посетило: «Затем снова вместе с монахами [отправился] странствовать по горам Хуаншань в Шэ[6], взобрался на сосну Цзеинь, перешел мост Думу, увидел пик Шисин. [Дадицзы] прожил [в горах] более месяца [и] начал среди бескрайнего моря облаков постигать, как Единое проявляет себя. Странные сосны, причудливые камни, тысячи метаморфоз, десять тысяч отличий, подобно демонам и божествам, которых невозможно описать, вызывали [у него] восторженные возгласы, а [его] живопись [тем временем] становилась все совершеннее»[7]. Шитао не только посвящал горам Хуаншань многочисленные свитки и альбомы, но и называл их своим наставником. Все увиденное и взволновавшее его он стремился запечатлеть своей кистью.

[1] 1698 год.

[2] Старое название Наньчана (пров. Цзянси).

[3] Мэйдаожэнь – прозвище У Чжэня, одного из великих мастеров эпохи Юань.

[4] Цит. по: *Гэ Лу*. Чжунго хуа лунь ши (История теории китайской живописи). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. С. 183.

[5] Там же. С. 183.

[6] Шэ – уезд в пров. Аньхой.

[7] См. подробно: *Одинокова П.С.* «Да-ди-цзы чжуань», или «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты» // Общество и государство в Китае. Т. XLVII. Ч. 2 / Ред. А.И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2017. С. 508.

Перед тем как навсегда покинуть столицу и удалиться на юг, Шитао создал горизонтальный свиток, который начинается словами «[Я] разыскиваю причудливые вершины для [своих] набросков». В послесловии к свитку он обрушивается с критикой на живописные круги столицы: «Нынче, те, кто находят отраду в кисти и туши, вообще не посещают знаменитые горы и великие реки. Зачем жить в одинокой хижине далеко в горах? К чему выезжать за пределы городских стен [далее], чем на сто ли? Разве можно уединяться в покоях по полгода, чтобы проникнуть в сокровенное учение? [Вместо этого они] обмениваются расточительными пиршествами, торгуют поддельными антикварными вещицами. [Они] не в состоянии постичь истину, поэтому повсюду сеют пороки, о чем уж тут можно спорить? Сами [оценивая живопись] твердят: “Это стиль такого-то художника, это школа такого-то мастера”. Это все равно как слепому поучать слепого, а уродливой женщине критиковать уродливую женщину. Как можно таким образом судить об искусстве?!»[1]

Родившиеся и жившие в одно время Ван Юаньци и Шитао олицетворяют противоречивый облик искусства начала эпохи Цин. Каждый из них демонстрирует свой взгляд на живопись и свои подходы к решению задачи выражения творческой индивидуальности. Ван Юаньци был сторонником теории Южной и Северной школ и уделял большое внимание изучению древних мастеров, черпал вдохновение в их работах. Свои теоретические взгляды на живопись он основывал на «Шести законах» Се Хэ и особенно большое значение придавал композиции пейзажа. Чтобы объяснить основы композиции, им было введено понятие «драконовых вен».

Шитао, в отличие от Ван Юаньци, не ограничивал себя рамками какой-либо школы. Напротив, он полагал, что художник должен самостоятельно вывести правило Единой черты – закон живописи, скрытый в самом человеке. Вокруг введенной им категории Единой черты Шитао создал эстетическую концепцию, философской основой которой служит учение Чань. Переживание человеком своего единства с миром – вот что важно. Художник не ищет непререкаемых авторитетов среди старых мастеров, древность должна быть орудием в его руках. Подлинного вдохновения ему следует искать в природе. Правило Единой черты Шитао распространил не только на живопись, но и на каллиграфию, тем самым объединяя два искусства. Взгляды Шитао стали новым словом в теории живописи начала эпохи Цин, и сегодня, несколько сотен лет спустя, они не кажутся архаичными.

[1] Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Macau: Macau Museum of Art, 2004. P. 510.

Л.П. Тимофеева

Китайские диковины в японском комическом театре Кёгэн

Одна из отличительных особенностей японского комического театра Кёгэн – в изысканной манере изображать человека во всех его парадоксальных качествах. Кёгэн свойственен сдержанный и лаконичный исполнительский стиль: слово здесь может быть хлестким, даже обидно дерзким, но движения и жесты актера строго подчинены бесстрастной хореографии ката[1], в ней не может быть грубого и вульгарного. Мастера и теоретики Кёгэн призывали своих наследников относиться к жанру как к искусству, дарующему публике возможность «пережить соприкосновение со смешным, которое несет в себе свойства ума и обаяния»[2]. Размышляя об эволюционных тенденциях искусства Китая и Японии, С.Н. Соколов-Ремизов писал в одной из своих монографий, что искусство несет в себе «дарованную людям возможность осязаемо-зримого (так же как в музыке слухового) соприкосновения с незримым обликом совершенной, высшей божественной гармонии»[3]. Так и зритель японской комедии, кем бы он ни был, должен увидеть на сцене не только узнаваемые образы из бытовой жизни, легенд, суеверий, исторических фактов, но и себя самого на пути просветления и преодоления низменных страстей. Поэтому за несколько веков Кёгэн накопил богатейший репертуар, в котором, как

[1] Ката – формализованная система действий, которые составляют основу сценического движения в японском традиционном театре.

[2] *Тимофеева Л.П.* «Как если бы боги играли в людей». Трактат Окура Торааки «Варамбэ-гуса» // Художественная культура. 2017. № 3 (21).

[3] *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. М.: URSS, 2013. С. 3.

в энциклопедии японской жизни, можно обнаружить практически любой сюжет.

Репертуар Кёгэн формировался на протяжении нескольких веков. На заре жанра актеры импровизировали, отталкиваясь от оговоренных тем, позже слова ролей стали записываться и заучиваться наизусть. Поскольку представления часто игрались во время ритуальных или праздничных фестивалей, в них могли участвовать несколько трупп, тогда их выступления приобретали соревновательный характер, и актеры искали новые интерпретации знакомых зрителю сюжетов. Помимо того что в творческих состязаниях оттачивался исполнительский стиль, свойственный конкретной актерской семье или труппе, в концовках общих для разных школ пьес появлялись различия. «Ранние пьесы в большей степени состояли из песен и танцевальных сцен, позже в них появился диалог с разворачивающимся внутри него драматическим действием»[1].

Авторство большинства пьес Кёгэн осталось анонимным, однако же нам известно о деятельности монаха Гэннэ[2], одного из первых сочинителей сюжетов для Кёгэн. Он привнес в драматургию жанра назидательные и религиозно-просветительские мотивы. В Кёгэн прослеживаются связи и с буддийской поучительной литературой, например с «Сясэкисю» («Собрание песка и камней») Мудзю Итиэна. «Кёгэн черпал материал из быта, нравов, обычаев средневековой Японии. В его сюжетах отразились многие аспекты человеческой жизни: веселое застолье и благочестивая молитва, бремя трудовой жизни и отдохновение праздника, семейные дрязги и обретение счастливой любви, жестокие драки и мудрые компромиссы, суетность бытия и созерцательность в восприятии окружающего мира»[3]. История Японии, реакции людей на те или иные изменения тоже становились источниками для возникновения новых сюжетов. Помимо сатирических портретов японской аристократии или духовенства, образов склочных жен и нерадивых мужей в репертуаре Кёгэн есть пьесы, в которых отражены целые исторические вехи, например взаимоотношения Японии и Китая.

[1] *Тимофеева Л.П.* Вступительное слово // Дон Кенни. Путеводитель по театру Кёгэн // Театр и зрелищные формы Востока. Вып. 4: История исследований. М.: ГИТИС, 2019. С. 136.

[2] Эндзаи Гэннэ (1269–1350) – предполагаемый первый автор фарсов, озаглавивший 59 пьес.

[3] *Кенни Д.* Путеводитель по театру Кёгэн // Театр и зрелищные формы Востока. Вып. 4: История исследований. С. 136.

В становлении японского сценического искусства театрализованные жанры, пришедшие из Китая, сыграли свою роль. Активное культурное взаимодействие с ними в Японии начинается в период Асука (538–710). Оно затронуло не только политику, мировоззрение, вопросы морали и веры, но и искусство. Из Китая и Кореи в Японию пришел буддизм. «Китайские учения дали общее направление мысли <…> Их влияние на сознание и психологию японцев было тем более устойчивым, что они распределили между собой роли: буддизм и даосизм вместе с исконным синтоизмом, окрасившим эти учения в свои тона, определяли самоощущение человека, его отношение к миру, конфуцианство – характер отношений между людьми, субординацию в семье и государстве»[1].

Некоторые театрализованные действа и жанры, пришедшие в Японию с материка в этот период, были рождены в Китае или, имея другие генетические корни, получили там распространение. Попав в Японию, они включались в сложные процессы ассимиляции с местной зрелищной культурой. Такие театральные формы, как Гигаку и Бугаку, вероятно, заимствованы из Китая. Гигаку – музыкальный придворный спектакль с танцами и пантомимой для развлечения знати и императорского двора, бытовавший до XV века. Некоторые исследователи высказывают предположения, что гротескные маски Гигаку с фантастическими акцентами на ликах стали прообразами масок театра Кёгэн. Смешение стилей породило яркие, гиперболизированные, даже гротесковые образы божеств, демонических существ, животных, людей с длинными носами, глазами навыкате, огромными зубами, зловещими оскалами или улыбками. Забавные и ужасные, «передразнивающие реальность», определенно производящие впечатление на зрителя гротесковые лики масок Кёгэн могли быть созданы под влиянием Гигаку[2].

[1] *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. С. 19.

[2] На рубеже XX–XXI веков актер Кёгэн Номура Маннодзё (1960–2004), основываясь на этих предположениях, занялся восстановлением спектакля Гигаку. Последние годы своей жизни он посвятил реконструкции жанра, который назвал «новый гигаку» – «сингигаку». В книге «Дорога маски: Путь к возрождению потерянного Гигаку» («Масуку родо: Маборoси но гигаку сайгэн но таби») Маннодзё представляет результаты своих многолетних исследований, посвященных поиску источников становления театра Кёгэн. Помимо ссылок на свой профессиональный опыт как представителя актерской династии Кёгэн Номура (школа Идзуми), Маннодзё опирается здесь и на результаты собственных полевых исследований обрядовых и игровых масок Китая, Бутана, Тибета, Индии, Кореи, и на труды известных японских театроведов Нома Сэйроку, Уэхара Сёити. См.: *Нома Сэйроку*. Нихон Камэнси. Токио: Тоё Сёин, 1978; *Уэхара Сёити*. Гигаку мэн (Маски Гигаку) // Нихон но бидзюцу (Искусство Японии). Токио: Сибундо,1985. С. 233.

Появление в период Нара (710–794) придворного масочного театра Бугаку (иероглифами записывается как «танцевальный театр») связано с интересом императорской семьи и японской аристократии к китайской дворцовой инструментальной оркестровой музыке Гагаку. Бугаку, как и Гигаку, не имел драматургии, это формы ритуально-канонического танца. Пришедшие из Китая жанры сталкивались в Японии с местными жанрами и зрелищами очень разнообразной обрядово-игровой культуры, и эти китайские диковины оказали особое влияние на уже существовавшие театрализованные действия.

Театр Кёгэн формировался во взаимодействии разных исполнителей, они могли встречаться друг с другом во время храмовых буддийских или синтоистских празднеств. Генетически народные жанры становились популярными у аристократии, их исполнители старались приспосабливать свои искусства рафинированному вкусу зрителей.

Считается, что классический репертуар Кёгэн сформировался к XV веку, он состоит из 257 пьес. Часть из них одинакова для двух сохранившихся школ – Идзуми и Окура. В этом классическом репертуаре есть три пьесы, в которых задействованы персонажи-китайцы: «Тодзумо» («Китайское сумо»), «Тодзин кодакара» («Драгоценный сын») и «Тясанбаи» («Межнациональный брак»).

Цукиока Когё
Сцена из спектакля Кёгэн «Тодзумо». 1897

Кёгэн – это театр канона, в его основе закрепленная система сценических действий и исполнительской техники. Каноническим является также и репертуар этого театра: сохранившиеся до XX века 257 пьес. Однако же канон в данном случае не означает законсервированной, мертвой формы. И в XX веке репертуар Кёгэн пополнялся новыми пьесами. Актеры взаимодействуют с исполнителями других жанров, организуют мастер-классы и тренинги, где работают с актуальными течениями современного сценического искусства. Это живая, постоянно развивающаяся традиция, которая использует канон как образец, как идеал, к которому следует стремиться. Классический репертуар един для всех актерских школ и актерских династий Кёгэн. Есть несколько пьес, которые известны только школе Идзуми, но не исполняются в школе Окура, и наоборот. Среди них есть и современные пьесы. Также разные школы и династии используют одну и ту же актерскую технику, одну «театральную лексику», похожие сценографические решения и мизансценирование для тех или иных эпизодов спектаклей, но в деталях, интерпретациях смыслов, индивидуальном стиле могут быть расхождения. Истинные ценители Кёгэн всегда отличат одну школу от другой. Нюансы проявляются в тоне голоса, особенностях интонирования и еще целом ряде деталей, элементах техники, определяющих разность школ и стилей Кёгэн.

Помимо традиционных, классических приемов в «китайских» пьесах, в их сюжетах, и в том, как устроены поставленные по ним спектакли, можно обнаружить много особых, специальных средств выразительности, придуманных актерами для воплощения «китайской темы» – канон внутри канона. Это настоящие драматические диковины, в которых отражены не только японо-китайские отношения, бытовое их восприятие в Средние века, но и уникальные приемы, где основа комического эффекта выражена в разнице культур и парадоксах их взаимодействия. В «Тодзумо» используется традиционный для Кёгэн прием в развитии сюжета – гротесковое соревнование или сражение, в «Тодзин кодакара» – пародийные заимствования элементов сценического действия театра Но, в «Тясанбаи» – исполнение коротких песен коута для того, чтобы выразить ментальные различия супругов в межнациональном браке.

Каждая из этих трех пьес по-своему раскрывает социополитический контекст средневековой Японии, когда формировался почти полностью анонимный репертуар Кёгэн. Если «Тодзумо» это социально-политическая сатира, то в «Тодзин кодакара» и «Тясанбаи» – вовлеченность и сопереживание сложностям и невзгодам, настигавшим китайских иммигрантов на чужбине.

Главный герой «Тодзумо» – «Борец сумо, долгое время пробыв в Китае, заскучал по родине и решил вернуться домой. Он отправляется к Императору за разрешением, которое позволило бы ему поехать на родину. Высокопоставленная особа обещает удовлетворить эту просьбу при условии, что Борец до отъезда проведет поединок. И вот собираются китайские спортсмены, начинается поединок, в котором японский Борец побеждает всех. Тогда Император изъявляет желание тоже принять участие в соревновательном бою, но вслед за своими придворными терпит поражение – настолько серьезное, что с татами он уходит только благодаря поддержке своих слуг»[1].

Уже в названии пьесы прослеживается пренебрежительное отношение к Китаю. Сумо – национальный спорт Японии, традиционно считается, что только здесь проводятся настоящие состязания. За редким исключением подлинными сумоистами считаются лишь спортсмены из Японии. Не может существовать никакого другого сумо, кроме японского. В этом смысле победа Борца сумо над всеми представителями китайского двора и самим Императором символизировала превосходство Японии в любом поединке с Китаем. «Подобная агрессивная развязка в сюжете, подчеркнутая тотальным разгромом китайцев, редко встречается в средневековом японском театре. В некоторых пьесах, в которых все же изображается преобладание Японии над Китаем, оно осуществляется с помощью богов»[2].

В потешном сражении «Тодзумо» можно усмотреть и предостережение от опрометчивых визитов в Китай (и на континент в целом), где путешественника из Японии может ждать много неприятных приключений, хотя подобные поездки предпринимались еще с древних времен. Благодаря процессам культурного обмена и религиозным паломничествам в Японии появились иероглифическая письменность и буддизм. Внешнеполитическая обстановка эпох Муромати (1336–1573) и Эдо (1603–1868) еще больше обостряла трактовку сюжета пьесы «Тодзумо». XV век был отмечен дипломатическими конфликтами, возникавшими на фоне атак японских пиратов на некоторые области Китая, а в эпоху Эдо существовали запреты на морскую торговлю в китайских морях и на путешествия в Китай.

Совершенно иной взгляд на японо-китайские отношения зафиксирован в пьесах Кёгэн «Тодзин кодакара» и «Тясанбаи». Они не лишены социально-политических подтекстов, но в развитии их сюжетов гораздо

[1] *Кенни Д.* Путеводитель по театру Кёгэн. С. 176.

[2] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen // Asian Theatre Journal. 2010. Vol. 27. № 2. P. 288.

больше внимания уделяется чувствам и переживаниям героев, нежели дипломатической браваде. Конфликты здесь не строятся на острой сатире, превращающей персонажей в типажи-отражатели низменных человеческих страстей. Юмористическая дистанция этих пьес служит для обозначения проблемы межнациональных отношений, но не направлена на изобличение слабости извечного геополитического оппонента, скорее наоборот, она привлекает более глубокий взгляд – бытовой, сочувственный, житейский. В обеих пьесах рассказывается о тяготах жизни китайских иммигрантов.

Главный герой пьесы «Тодзин кодакара» – Китаец, нанятый вельможей в качестве переводчика. Когда вся работа была сделана, господин находит для него другую работу – косить траву во дворе дома. В один день хозяин обнаруживает свой сад неухоженным и зовет слугу Таро, чтобы выяснить, почему Китаец перестал выполнять свои обязанности. Таро поясняет, что к переводчику-садовнику приехал сын, и тот боится быть застигнутым за таким неприглядным делом, как уход за травой в саду. Тогда Господин приглашает к себе и Китайца, и его Сына. Оказывается, что Сын привез для Господина дары и обещал своей матери, что не вернется домой в Китай без отца. Хозяина очень трогает такая сыновья любовь, переживания из-за разлуки с близким человеком. Он дает обещание, что отпустит их домой вместе. Это решение переполняет всех радостью, и они начинают петь и танцевать. В своей песне Китаец в подробностях описывает те дары, которые его Сын привез Господину, а потом вместе они поют ему прощальную песню.

В развитии сюжета мы видим, как меняются чувства Господина к своему чужеземному слуге. Встретившись с его сыном, он вдруг замечает целый комплекс сложных чувств и переживаний, которыми охвачена семья Китайца в разлуке с ним. В итоге все разрешается типичным для комедии приемом – празднованием, общей радостью, торжествующей над невзгодами.

Из множества жанров зрелищной и игровой культуры Японии Кёгэн чаще всего соприкасался с повседневной, бытовой жизнью японцев разных сословий. Национальные комедии часто смелы в высказываниях, интерпретациях и отражениях реальности – комикам прощается критический взгляд на текущие события. Изучая исторические факты, которые могли стать источниками для рождения сюжета этой пьесы Кёгэн, многие исследователи ссылаются на свидетельства о японских пиратах, промышлявших у китайских границ. «В XIV–XV веках дипломатические манипуляции по возвращению пленников часто были связаны с желанием японского правительства установить торговые отношения с Китаем.

В этой связи примечательна деятельность Имагавы Садаё[1] (1326–1420), военного губернатора Кюсю, освободившего около тысячи иностранных узников, или Асикага Ёсимицу (1358–1408), в попытках наладить дипломатические отношения с Китаем вернувшего в Империю Мин многих пленников»[2]. Учитывая этот исторический контекст, можно предположить, что в пьесе Кёгэн «Тодзин кодакара» дары, которые Сын предлагает Господину, на самом деле являются выкупом за отца.

В своем радостном пении Китаец подробно перечисляет все привезенные Сыном сокровища. Среди них сиппо[3], тигровые и леопардовые шкуры – действительно ценные вещи. Но Господин, обращаясь к Сыну, говорит, что был поражен не богатством материальных даров. В «Тодзин кодакара» подчеркивается еще один важный социокультурный аспект – почитание родителей, одна из основ конфуцианской морали. Узнав о том, что Сын преодолел такой долгий путь ради того, чтобы вернуть отца домой, Господин отмечет: «Я знаю много благонравных детей в Японии, но это такая редкость встретить того, кто решится испытать столько лишений, чтобы увидеться с родителем»[4]. Дары, которые Сын привез как выкуп за своего отца, Господин не считает столь драгоценными, как непреклонную верность сыновнему долгу.

В пьесе «Тясанбаи» один из героев тоже китаец. Классическая драматургия театра Кёгэн не знала «действия за сценой». Все происходит здесь и сейчас. Каждый спектакль – это эпизод из большой жизни. Один из важных композиционных элементов любой пьесы Кёгэн, заимствованный из древних ритуальных действ, – это самопредставление героя. Здесь зритель «знакомится» с ним, получает информацию о его социальном статусе и о текущих обстоятельствах жизни. В этих исходных данных мало подробностей. Неизвестно, как Китаец из пьесы «Тодзин кодакара» попал в Японию и стал переводчиком или как Борец сумо оказался при дворе китайского Императора. Пафос японской комедии переживается через узнавание, зритель обязательно увидит свое отражение на сцене. Театроведы не знают авторов большинства пьес канонического репертуара Кёгэн, но их исторические, литературные, устные источники можно обнаружить, проследить связи с ними.

[1] Известный также как Имагава Рёсюн.

[2] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 291.

[3] Семь буддийских сокровищ: золото, серебро, лазурит, раковина тридакна, агат, коралл и горный хрусталь, или иногда жемчуг и биотит.

[4] *Фурукава Хисаси*. Кёгэн-сю (Коллекции Кёгэн). 3 часть // Нихон Котэн дзэнсё (Японская классика. Избранные труды). Токио: Асахи Симбун Ся, 1967. С. 194.

В случае с пьесой «Тясанбаи» исследователи склоняются к тому, что ее сюжет родился благодаря тем же реалиям, которые отражены в «Тодзин кодакара» – китаец, один из ее героев, попадает в Японию, скорее всего, в результате пленения. Ему удается ассимилироваться в чужой стране, он вступает в брак с японкой, однако в семье не все ладно – муж и жена в буквальном смысле не находят взаимопонимания. Жена-японка обращается к своему другу за советом, рассказывает, что замужем уже десять лет, Муж понимает ее японский, она – его китайский. «Но иногда он говорит что-то, что ей не удается уловить, тогда он начинает плакать. Друг переводит женщине эти фразы Мужа. В первом случае его слова оказываются стихотворением, которое он посвящает тоске по дому и заодно по своей бывшей китайской жене. Вторая его фраза свидетельствует о желании выпить сакэ. Женщину страшно рассердило то, что ее Муж думает о бывшей жене. Но друг успокаивает ее, сказав, что, если она угостит Мужа сакэ, это поможет вернуть его любовь. Жена возвращается домой и наливает супругу чашечку. Он несомненно становится веселее, но все равно грустит о бывшей жене. Между супругами завязывается ссора, муж берет палку, чтобы ударить спутницу жизни, но та перехватывает палку и ему достается за все ее горести»[1].

«Тясанбаи» считается одной из первых пьес в японской драматургии, обращенной к проблематике межнационального брака. Современные мастера Кёгэн часто говорят о том, что в японской комедии в течение нескольких веков бытования жанра поднимаются самые острые вопросы к обществу, личности, власть имущим или раскрываются те аспекты, которые наполняют духовную жизнь человека, его религиозный опыт. В «Тясанбаи» актеры разыгрывают не только конфликт семейной пары, спровоцированный непониманием языка. Разница менталитетов, культурных привычек, проявлений эмоций, коммуникативных традиций – вот что на самом деле разобщает двух людей в браке. Жена ищет разгадку в трактовке переводов, а Муж просто тоскует по родине, с которой у него ассоциируется его прошлая семья. Ее танцы и пение, подкрепленные сакэ, дают лишь временное облегчение, которое снова сменяется тоской и по родному дому, и по родному языку. Очевидно, что пьеса «Тясанбаи» не о любви, скорее о ее отсутствии.

В классификации драматургии Кёгэн эти три пьесы относят к циклу «о разном» – адзумэ-кёгэн. Среди пьес канонического репертуара, написанных до XX века, они, безусловно, очень сильно выделяются не только «особым статусом» конфликтов, отражающих сложную систему

[1] *Кенни Д.* Путеводитель по театру Кёгэн. С. 163.

японо-китайских отношений. Для этих пьес был разработан специальный сценический язык, средства выразительности, которые актеры Кёгэн используют только в спектаклях «Тодзумо», «Тодзин кодакара» и «Тясанбаи». Для ролей китайцев исполнители надевают стилизованные костюмы, в их речи звучат псевдокитайские выражения или звуки, имитирующие фонетику китайского языка (они называются «тоин» или «тоон», буквально – «китайские звуки»). В спектакле «Тодзумо» в комическом ключе разыгрывается поединок сумо. В репертуаре Кёгэн есть еще несколько пьес, в которых так или иначе обыгрывается состязание сумоистов, например «Кадзумо» («Поединок с москитом»), по сюжету которой правитель-даймё случайно призывает себе в боевые соперники комариного духа. Только в «Тодзумо» в борьбе сумо явно различается политическая и дипломатическая аллегория.

Сигэяма Сэнсаку в роли китайского императора. 2019

Безусловно, имитирование китайской речи – одно из самых ярких сценических средств выразительности в «китайских» пьесах Кёгэн. Этот прием используется, с одной стороны, чтобы обозначить национальную принадлежность героев; с другой стороны, он очевидно пародиен. «Одна из особенностей комического театра Кёгэн, опирающегося на диалог как основу драматической игры, в том, чтобы передать остроумие и сметливость разговорной речи. Здесь часто используется игра слов, “модные” выражения или фразы, ономатопоэтическая лексика, передающая звучание различных предметов, существ или действий»[1]. Для «китайских» пьес мастера Кёгэн придумали специальные звуки, имитирующие иностранную речь, – тоин. Из всех японских традиционных театральных жанров они используются только в комедии Кёгэн. Фурукава Хисаси и Кобаяси Сэки отмечают[2], что в доступных для исследователей трактатах, созданных ак-

[1] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 292, 293.

[2] *Фурукава Хисаси, Кобаяси Сэки, Огихара Тацуко*. Кёгэн дзитэн (Энциклопедия Кёгэн). Т. 2. Токио: Токёдо, 1976. С. 238.

терами Кёгэн разных поколений, не встречаются точные записи реплик. Известно, что тоин имитирует южно-китайское произношение. Актеры не говорят то, что им приходит в голову. «Китайская» речь их героев представляет собой смесь из тоин и разного рода псевдокитайских выражений. Это искусственный, тарабарский язык, созданный для определенных ролей. Лео Йип делит состав речи персонажей-китайцев в Кёгэн на три группы: 1) актеры применяют японское произношение китайских слов; 2) псевдокитайские выражения используются в соответствии с грамматикой и синтаксисом японского языка; 3) слова и выражения, подражающие китайским, не понятны ни японцам, ни китайцам[1]. Собственно, тоин относятся к первым двум группам. При этом особенности актерской речи, отмеченные во второй группе, корректнее называть акцентом: это японская речь, в которую добавлены звуки, фонетика, подражающая китайской.

В пьесе «Тодзумо» больше встречается тип речи, включенный в третью группу. В этой пьесе действие происходит при дворе китайского императора, поэтому на сцене нужно было воссоздать реалии иностранного государства, где люди говорят на другом языке. Специалисты, занимающиеся исследованиями в области лингвистики, с большим интересом изучают языковые особенности диалогов в Кёгэн. Здесь отразились целые исторические эпохи, и иногда сложно разобраться, каким было первоначальное звучание или значение того или иного слова, пока оно не стало предметом комической игры. В вариации пьесы «Тодзумо», записанной в одном из трактатов («Тэнри-бон кёгэн рикуги» – «Тэнри-коллекция. Шесть принципов Кёгэн»), Император, призывая переводчика, использует выражение *shā-fū*[2]. Он это делает трижды. Вызванный переводчик, отвечая Императору, употребляет это выражение только один раз. Очевидно, что из-за иерархических различий переводчику не подобало «выражаться» словами, присущими императорской речи.

Чаще всего актеры используют смесь этих трех типов псевдокитайской речи. В «Тодзин кодакара» Сын, услышавший о решении Господина отпустить его отца, восклицает: «Hāchara, hōchara, hōchara». В этом выражении исследователи видят имитацию слов нескольких китайских диалектов[3]. В пьесе «Тясанбаи», где как раз важны нюансы психологического конфликта супругов в межнациональном браке, о котором свидетельствуют

[1] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 294.

[2] *Китагава Тадахико.* Тэнри-бон кёгэн рикуги (Коллекция Тэнри-бон. Шесть принципов Кёгэн). Т. 1. Токио: Мияи Сёбо, 1994, 283, 284.

[3] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 294.

Актеры труппы «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-каи» готовятся играть спектакль «Тодзумо». 2019

актерские диалоги, больше псевдокитайских выражений, подчиняющихся синтаксису и грамматике японского языка. Например, в самый драматичный момент ссоры муж бормочет жене: «Nipponjin mu shin ga tō sai ren». Исследователи предлагают такой грамматический разбор этой фразы: «японец / без / сердце / я / китайский / жена / любовь», или «японцы бессердечны; я люблю [мою] китайскую жену». Само название пьесы – слово «chasanbai» грамматически разбирают как «чай / подавать / чашка» или «подавать чашку чая». Китайский порядок слов в этом случае был бы «bai (чашка) / san (подавать) / cha (чай)». Однако же нельзя сказать, что словоформы *cha* и *sanbai* – просто японское чтение китайских слов, поскольку они существовали в японском языке еще задолго до того, как попали в текст комической пьесы[1].

Сегодняшние актеры Кёгэн в «китайских» пьесах чаще обращаются к языковым импровизациям, чем прибегают к советам старших мастеров, зафиксированным в трактатах. Время изменилось, многие формы слов и старинные лингвистические игры стали непонятны современному зрителю, потеряли свою актуальность. Киотская труппа «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-каи», представляющая школу Окура и династию Сигэяма Сэнгоро,

[1] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 295.

в спектакле «Тодзумо» в той сцене, где прислужники обращаются к китайскому императору, в качестве приветствия используют фразу «wansui wansui chinpurupoo». Исследователи находят в ней смесь подражания мандаринскому китайскому и придуманных ономатопоэтических выражений, имитирующих фонетику китайского языка.

Летом 2019 года автор данной статьи присутствовала на отчетном ревю «Last Hanagata» театральной группы «Hanagata» («Пять звезд»), организованном молодыми актерами Кёгэн из семьи Сигэяма Сэнгоро. Ежегодно эта группа показывает большую программу, в которую включаются спектакли по современным пьесам, написанным специально для Кёгэн или сыгранным в технике Кёгэн. В одном из них, поставленном актером Сигэяма Сэннодзё по собственной пьесе, главный герой стремится обучиться искусствам и попадает к лжеучителю-китайцу. Этот персонаж говорит по-японски, но с китайским акцентом. В семье Сигэяма этот акцент часто обозначается постфиксами *-pon, -poo, -pun*. В этой актерской традиции данные формы ономатопоэтической лексики используются для того, чтобы зритель мог отличить японскую речь от китайской. В семье Номура, представляющей другую школу Кёгэн – Идзуми, для изображения китайских персонажей актеры используют в речи неологизмы, «изобретенные» на основе разного рода смесей терминов и явлений современной китайской культуры, популярной в Японии. Они произвольно вставляются в реплику. Это могут быть «словечки» из игры маджонг или такие неологизмы, как *chāshūmen* (японская лапша рамен с поджаренной на огне свининой) или *jakkī chen* (имя актера Джеки Чана).

Сцена из спектакля «Тодзумо»
Труппа «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-каи»

Кёгэн – театральный жанр, и герой здесь обретает характерные черты не только благодаря речи. Основные элементы актерской техники японской комедии – ката и скользящая походка хакоби. В некоторых спектаклях к ним добавляются специальные движения, призванные подчеркнуть тот или иной сценический эффект, действие. Например, там, где по сюжету происходят поединки сумо, актеры в пародийном ключе

изображают сражения спортсменов. Но в «Тодзумо» комический пафос доведен до предельных границ. «Тодзумо» – это целое театральное шоу, в котором иногда участвуют до сорока человек, тогда как большинство спектаклей Кёгэн играются максимум пятью исполнителями. Малочисленным труппам приходится приглашать актеров из других семей или же (веяние времени) играть вместе со своими учениками-любителями. Если они есть. Им, безусловно, не доверяют главные роли, они выступают в ролях татисю, то есть статистов, свиты, представляющей двор китайского императора. Татисю торжественно рассаживаются почти по всему пространству традиционной сцены театра Кёгэн – на хон-бутай («основная сцена») и помосте хасигакари. Китайский император сидит на импровизированном троне, который заменяет собой черная тумба, а борец сумо в клетчатом костюме, отличающем Кёгэн от других жанров традиционного японского театра, «действует» по всему пространству сцены, в поединке забираясь на спины соперникам-китайцам.

Это очень зрелищный спектакль со сценами победоносных схваток, дрязг и дипломатических скандалов. Китайцев играют актеры с бородами, здесь используются специальные стилизованные костюмы: сшитые из ярких сверкающих тканей расширяющиеся книзу куртки и короткие штаны, разного рода головные уборы с кисточками на макушке у статистов татисю, а для императора – традиционный токан. Высокопоставленную особу выносят на сцену в паланкине под шелковым зонтом. В спектакле используются цельные веера утива, расписанные характерными для китайского декоративного искусства орнаментами. Все эти элементы сценического действия придают спектаклю «Тодзумо» особый колорит, динамику и зрелищность.

Эксцентричные сцены сражений японского Борца сумо с целой свитой китайского императора во все века выделяли этот спектакль в репертуаре театра Кёгэн и пользовались особой зрительской любовью. Хотя в «Тодзумо» звучит много пародийных шуток в адрес китайского соседа, было бы ошибкой трактовать эту пьесу как однозначную аллегорию политической борьбы с намеком на японское превосходство. Сумоист побеждает чужеземного императора в буквальном смысле одной левой, однако некоторые исследователи Кёгэн усматривают в этой мизансцене более глубокие смыслы, чем аллегории на темы дипломатических войн. Сама борьба сумо в системе синтоистских верований всегда считалась состязанием божеств. Сверхъестественные покровители тех или иных местностей или регионов благословляли спортсменов, поэтому поединок между сумоистами воспринимался и как проявление

божественной воли[1]. Конечно, в спектакле «Тодзумо» считывается объявление превосходства Японии. Но, если сравнить эту пьесу с чередой других, где в Кёгэн встречается состязание сумо, мы увидим, что борьба всегда случается из-за глупых или потешных поводов. Как правило, в них заскучавший господин просит сражений, но в соперники ему может достаться комариный дух (как в спектакле «Кадзумо»). Тогда по аналогии получается, что весь китайский двор во главе с императором приравнивается по силе к могущественным духам, представляющим саму Природу[2].

В сценических версиях «Тодзин кодакара» и «Тясанбаи» главным отличительным элементом также являются стилизованные костюмы для персонажей-китайцев и тарабарский псевдоязык, о котором уже говорилось. Но в «Тясанбаи», например, важную роль играют песни и танцы, которые подчеркивают разницу культур двух супругов. Жена, объясняясь перед мужем, исполняет коута («короткие песни»), традиционную японскую песенную форму, которая встречается во многих обрядовых и игровых жанрах. Он же танцует гаку, церемониальный китайский дворцовый танец. Актер имитирует его. Примечательно, что в «Тясанбаи» звучат песни, известные в эпоху Муромати, время формирования репертуара Кёгэн, тогда же они были внесены в сборник «Кангинсю» («Песни для досуга», 1518).

Сегодня самой популярной из всех «китайских» пьес Кёгэн остается «Тодзумо». Самое раннее упоминание об этом тексте датируется 1578 годом. Пьеса была включена в сборник «Тэнсё кёгэн-бон». Запись о первом спектакле «Тодзумо» появляется в «Сёнё сёнин никки» («Дневник священника Сёнё») в 1536 году. В ней говорится о том, как монахи храма Исияма Хонгандзи в Осаке исполняли комедию о поединке сумо с китайским императором. «Тясанбаи» и «Тодзин кодакара» появляются в списках комедий позже, уже в XVII–XVIII веках, хотя, судя по тому, что в них звучат песни из сборников XVI века, они игрались на сцене и ранее, но, вероятно, не были так популярны у зрителя, как «Тодзумо».

В презентационных буклетах, представляющих ту или иную труппу, часто встречаются описания пьес «Тодзумо». Актеры публикуют фотографии сцен из спектаклей, элементы костюмов, которые у каждой из актерских школ и семей имеют свои отличительные особенности, поскольку это одно из самых зрелищных представлений, у каждой труппы есть свои фамильные секреты. Например, в школе Идзуми эта пьеса известна под названием «Тодзин дзумо», а труппа Сигэяма Сэнгоро, представляющая

[1] *Канаи Кёмицу*. Но то Кёгэн (Но и Кёгэн). Токио: Мэйдзи Сёин. 1977. С. 445–448.

[2] *Yip L.S.* Comedy of Exotic Conflicts: Chinese Character Plays of Kyogen. P. 298.

Поединок. Сцена из спектакля «Тодзумо»
Труппа «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-каи»

школу Окура, добавила в спектакль много акробатических элементов, атмосферу представлений китайского цирка, где исполнители издревле обучались исполнять номера на грани человеческих возможностей в построении артистами сложных фигур или в филигранном владении предметами при исполнении трюков.

В начале 2000-х годов разные труппы представили на DVD видеоверсии этой пьесы. Несмотря на интерес зрителя и особую любовь актеров к этому спектаклю, где есть много возможностей для игры, трюков, комических интерпретаций, которые можно легко соединять с текущей повесткой дня, исполнители Кёгэн признаются, что играют этот спектакль все реже. Очередные обострения отношений с Китаем, политика толерантности, которая все чаще обесцвечивает бытовые разговоры и формирует агрессивную враждебность к традиционным кодам культуры, заставляет актеров осторожничать.

Труппа «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-каи», представляющая одну из старейших актерских династий Кёгэн в регионе Кансаи, интерпретировала конфликт в «Тодзумо» на новый лад, переосмыслив результаты японо-китайских и русско-японских войн. Судя по видеоверсии спектакля, очевидно, что здесь высмеиваются милитаристские движения в принципе, а не чья-либо национальная вина. Театр Кёгэн – это живая традиция, и то, какие тематические акценты будут расставлены в каноническом спектакле, рожденном сотни лет назад, зависит исключительно от трактовок и интерпретаций исполнителей. Однако сегодня, чтобы не быть обвиненными в социальной или политической неприязни, актерам приходится

отказываться от работы в спектакле «Тодзумо». Такова японская комедия Кёгэн – сила ее слова и по сей день велика.

У пьес «Тясанбаи» и «Тодзин кодакара» несколько иная судьба. Они редко исполняются сегодня – возможно, потому что социальные конфликты в них выражены гораздо острее, а тема «Тодзин кодакара» уже не так актуальна для современного зрителя. Тем не менее в XX веке эти пьесы тоже переживали постановочный бум, их ставили актеры современного японского театра, цитируя стилистику Кёгэн. Пьеса «Тясанбаи», герои которой поют и танцуют, пережила много разнообразных инсценировок, особенно музыкальных. В современной Японии старинные пьесы Кёгэн часто становятся основами для сомнительного качества опереток и водевилей.

Драматические и сценические контексты значимых для комедии Кёгэн пьес «Тодзумо», «Тясанбаи» и «Тодзин кодакара» вобрали в себя целые исторические вехи. Эти процессы в принципе свойственны японскому традиционному театру, где древние культурные коды и приметы старины располагаются в тесной связи с динамикой современности. На эволюционных путях искусства Востока «обстоятельства, разумеется, могут отразиться на возникновении каких-то преходящих, временных, уродливых, искривленных отклонениях от основного роста, могут ослабить, затормозить или, что, к сожалению, реже, – ускорить его рост и цветение, но не способны коренным образом изменить течение его живых токов, его потенциальное начало, питающееся заложенными в его сути идеалами всепобеждающей красоты и гармонии»[1]. Молодые поколения актеров всегда находят пути актуализации веками накопленного опыта универсальной театральной этики и эстетики Кёгэн. Даже эти китайские диковины, появившиеся в репертуаре благодаря острым историческим конфликтам и бытовым реакциям на них, успели за века окраситься всепобеждающим комическим настроением, которое актеры реализуют и с помощью тарабарского языка, и с помощью ярких стилизованных костюмов, и благодаря индивидуальному отношению к поднятой в этих пьесах проблематике. Главными задачами практически всех национальных комедий, таких, например, как дель арте или французский фарс соти, всегда было примирение человека, гражданина, личности с бедами и невзгодами, со всеми испытаниями судьбы. К этому всему Кёгэн добавил еще и рафинированную, очень изящную для комедии форму сценического действия, постулирующего просветление души через радость и смех.

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. С. 3.

М.Ю. Шевченко

К вопросу о влиянии традиционной пейзажной живописи на архитектуру горных монастырей Китая

Из-за обилия регламентирующих стандартов, не позволявших мастерам-строителям в полной мере проявлять творческое начало, архитектура в Китае обычно воспринималась как область технического мастерства. Однако в отдельных случаях применение стандартных подходов при возведении архитектурных комплексов оказывалось трудновыполнимой задачей, и тогда строители в полной мере раскрывали свой творческий потенциал, освобождаясь от сковывающих правил и превращая возводимые объекты в настоящие произведения искусства. Такие подходы были характерны для паркового зодчества, а также для храмовой архитектуры горных монастырей. По степени свободы композиции, по характеру распределения акцентов, по связи архитектуры с ландшафтом такие комплексы сближались с китайской пейзажной живописью.

С.Н. Соколов-Ремизов неоднократно указывал, что в традиционном Китае «стремление различных видов искусств к сближению, взаимодействию и взаимопроникновению, к синтезу, возникло сразу же после их вычленения и самоопределения из синкретической культуры древности»[1]. Сергей Николаевич подробно исследовал связь литературы, каллиграфии и живописи – трех основных видов искусства Китая. Но архитектура также может продемонстрировать сближение с различными видами искусства. Немало китайских исследователей отмечали глубокую связь поэзии, каллиграфии и парковой архитектуры[2], когда

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись. М.: Наука, 1985. С. 6.

[2] См., например: *Лоу Чинси*. 10 этюдов по китайской архитектуре. М.: Изд-во АСВ, 2009. С. 37.

определенные поэтические фразы вырезались по каллиграфическим образцам на парковых постройках, дополнительно раскрывая заложенную архитекторами идею ландшафтного пространства. То есть не только в живописи, но и в образной структуре архитектурных пространств могла быть скрыта определенная идея-суть, выражавшая единство мыслей и чувств создателей, о которой размышлял в своей книге о синтезе искусств С.Н. Соколов-Ремизов[1]. Это могло еще больше усиливаться с привлечением музыки, звучавшей в разных уголках садов.

Но иногда такая взаимосвязь между архитектурой и другими видами искусства была не столь очевидна, она скрыта в пространственной композиции архитектурного комплекса и потому требует отдельного анализа. В свете того, что китайская архитектура в основном демонстрирует многосотлетний преемственный характер развития, связанный со следованием определенным стандартам, отдельные случаи вынужденного отхода от правил строительства представляют интерес для изучения. В данной статье рассмотрен один из примеров отступления от сложившейся пространственной композиции *сыхэюань* при устройстве даосского пещерно-храмового комплекса Цинлундун, датируемого XV–XIX веками.

Сыхэюань (四合院) дословно означает «двор, закрытый с четырех сторон». Это многозначное понятие в китайской архитектуре, оно может означать характер планировочной композиции двора или пространственную организацию комплексов, состоящих из нескольких дворов, также этим словом именуют один из типов традиционных жилищ Китая. В данной статье термином *сыхэюань* мы будет называть композицию двора в архитектурных комплексах.

Основой композиции *сыхэюань* является прямоугольный двор, окруженный постройками с четырех сторон. Такая композиция появилась в Китае еще в период бронзового века в XV–XIV веках до н.э.[2] и со временем широко распространилась по всей территории, где господствовало конфуцианское мировоззрение. Во многом сама композиция *сыхэюань* была выразителем традиционной дуалистической картины мира и конфуцианских идей[3]. Так, с древности комплексы, выстроенные в соответствии

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись. С. 24.

[2] *Ду Цзиньпэн*. Исследование фундамента дворца № 4 в Эрлитоу, район Яньши // Вэньу. 1975. № 6. С. 62–71 (杜金鹏. 偃师二里头遗址4号宫殿基址研究). С. 63.

[3] *Шевченко М.Ю.* Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу: XI–III вв. до н.э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ. Дисс. … канд. архитектуры. М., МАрхИ, 2006. С. 10–16.

с композицией *сыхэюань,* ориентировались главными воротами на юг, который ассоциировался со светлым принципом *ян*, а глухими северными стенами были обращены на север – на темную *иньскую* сторону. В таких комплексах подчеркивалась симметрия и как следствие – центральная ось симметрии. Это было, с одной стороны, проекцией вертикальной оси небо–земля на горизонтальную плоскость (юг–север), а с другой – выражало конфуцианский принцип серединного пути, выделения середины как гармонизирующего принципа[1]. Комплекс имел прямоугольные очертания, что еще более подчеркивало его связь с землей и ориентацию по сторонам света. В комплексе также выделялся центр, где обычно размещалась главная постройка. Четыре стороны света и центр отражали концепцию пяти первоэлементов, рожденных противоположностями *инь* и *ян* и породивших в свою очередь все вещи в Поднебесной. Одновременно в таких комплексах строго соблюдалась иерархия размеров и типов сооружений, их соподчиненность, что выражало конфуцианский принцип иерархичного построения всего общества с императором во главе. При этом сама композиция *сыхэюань* появилась ранее учения Конфуция, но, как показало развитие китайской архитектуры, именно конфуцианское общество восприняло данную пространственную организацию наиболее охотно по сравнению с асимметричными свободными композициями без внутренних дворов. В те эпохи, когда конфуцианство в Китае ослабевало (к примеру, при правлении династии Цинь в III веке до н.э.), композиция *сыхэюань* отходила на второй план, а в регионах, где конфуцианство не являлось главенствующей идеологией (Внутренняя Монголия, Синьцзян и Тибет), композиция *сыхэюань* не получила широкого распространения[2]. Те же тенденции демонстрирует архитектура и соседних стран, таких как Корея и Япония: в период, когда данные страны испытывали наибольшее культурное влияние со стороны Китая, в их архитектуре композиция *сыхэюань* проявлялась наиболее отчетливо, а когда китайской влияние ослабевало, в национальной архитектуре начинали доминировать другие планировочные традиции.

Благодаря тесной связи планировочной композиции *сыхэюань* с мировоззрением она стала проявлять себя в комплексах с разной функцией, разного масштаба и разного географического положения. Это могли быть

[1] *Ворсина О.А.* «Середина» в китайской парадигме мироустройства // Известия Алтайского государственного университета. 2013. № 2/1 (78). С. 184.

[2] *Фу Синянь.* Народное жилище в Китае // Избранные статьи Фу Синяня по истории архитектуры Китая. Шэньян: Ляонин-мэйшу, 2012. (傅熹年. 中国古代民居/傅熹年中国建筑史论选集). С. 169.

жилые или дворцовые комплексы, буддийские или даосские монастыри, императорские ритуальные сооружения, захоронения, фортификационные сооружения и др. Она была распространена как в северо-восточных провинциях Китая, так и в юго-западных, как в бассейне реки Хуанхэ, так и в бассейне реки Янцзы[1]. Можно сказать, что композиция *сыхэюань* стала определенным пространственным стереотипом в китайской архитектуре[2].

Вместе с тем далеко не во всех случаях строители архитектурных комплексов имели возможность полноценного воплощения данного пространственного стереотипа. Одними из характерных примеров тому могут служить горные монастыри, широкое распространение которых начинается в Китае приблизительно со времен правления династии Тан, то есть с VII века[3]. Это могли быть как буддийские, так и даосские монастырские комплексы. Некоторые из них могли состоять из множества отдельных монастырей, раскинутых по огромной территории крупной горы. К их числу можно отнести буддийские монастыри гор Утайшань, Лушань, Эмэйшань или даосские монастыри на горах Суншань, Уданшань, Хуашань и другие.

Горный рельеф зачастую не позволял найти достаточно крупный по площади плоский участок для возведения полноценной композиции *сыхэюань*. Участки были либо сильно холмистыми, либо слишком узкими. Иногда постройки группировались с внешней стороны пещер и не могли иметь глубинного осевого развития. Это заставляло строителей искать альтернативные выражения архитектурного пространства, новые пространственные связи, новые пути коммуникаций, новый характер восприятия сооружений при этом без радикального отказа от традиций.

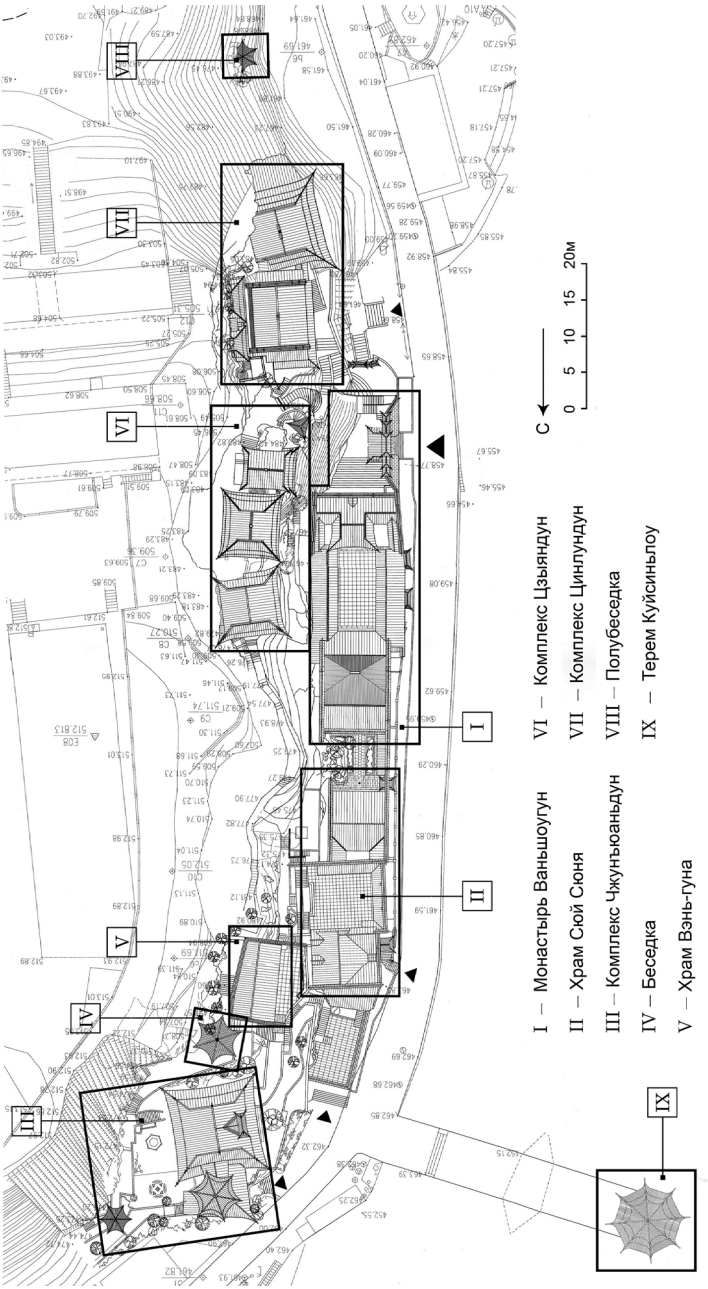
Первыми постройками такого рода были буддийские пещерные монастыри, от которых сохранились обширные пещерные комплексы III–VI веков (Кизил, Дуньхуан, Лунмэнь, Юньган)[4]. Затем с распространением даосизма возникают и даосские пещерные монастыри с достаточно сложными по структуре деревянными строениями перед пещерами. К такого типа сооружениям относится и исследуемый в данной работе пещерно-храмовый комплекс Цинлундун.

[1] *Фу Синянь*. Народное жилище в Китае. С. 169.

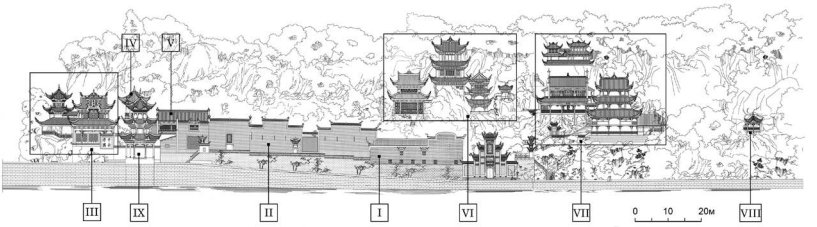
[2] *Шевченко М.Ю.* Истоки формообразования пространственных стереотипов… С. 10–16.

[3] Архитектура даосизма / под ред. China Architecture & Building Press. Пекин, 2010 (中国古建筑之美：道教建筑. 中国建筑工业出版社编). С. 20.

[4] *Шевченко М.Ю.* История архитектуры и градостроительства Китая. М.: Архитектура-С, 2019. С. 129–131.



Комплекс Цинлундун. План
Схема автора



Комплекс Цинлундун. Панорама
Схема автора

Комплекс Цинлундун, или Пещера Зеленого дракона[1], начал формироваться при династии Мин в конце XIV века. Однако дошедшие до нас постройки датируются династией Цин, то есть XVIII–XIX веками, и в их облике отчетливо выражены черты южнокитайской архитектуры[2].

Комплекс Цинлундун стоит восточнее города Чжэньюань в провинции Гуйчжоу и возведен на узкой полоске земли между крутым утесом горы Чжунхэшань и рекой Уянхэ. Характер рельефа не позволил создать развивающееся вглубь пространство. Все линии перемещения расположены вдоль утеса, параллельно ему. В то же время строители тонко продумали восприятие архитектурной группы с противоположного берега реки, расположив здания вдоль обрывистых стен утеса таким образом, чтобы создавалось впечатление глубины храмового пространства. Сформировавшаяся композиция отсылает к традиционным китайским пейзажам с многоярусными постройками, уходящими в облака. Для усиления ощущения пространственной глубины строители намеренно возвели передний терем[3] над рекой, отодвинув его на значительное расстояние от берега и связав с храмовым комплексом монументальным каменным мостом.

В целом комплекс Цинлундун разделяется на два яруса сооружений. В нижнем ярусе, расположенном на отметках 465–475 м над уровнем

[1] Зеленый дракон, или Цинлун (青龙) – дух-покровитель востока.

[2] Qing-long-dong Ancient Buildings of Zhenyuan / Ed. by X. Zhang, Y. Liao, Z. Wang. Chongqing: Chongqing University Press, 2015.

[3] Словом «терем» обычно переводится китайское обозначение *лоу* (楼), применяемое для характеристики многоярусного сооружения сложной формы. В отличие от башен *гэ* (阁), структура теремов-*лоу* менее регламентирована и допускает большее разнообразие. Именно о такого рода сооружении говорится в классическом китайском романе «Сон в красном тереме».

Комплекс Цинлундун. Пути перемещения
Схема автора

моря, находятся следующие группы построек: монастырь Вечного долголетия – Ваньшоугун, храм Сюй Сюня[1], пещерный храм Серединного начала – Чжунъюаньдун[2] и храм Вэнь-гуна[3] с беседкой. В верхнем ярусе, расположенном на отметках 480–490 м, находятся пещерный храм Цзыяндун[4], пещерный храм Зеленого дракона – Цинлундун и соединенная с ним Полубеседка.

Постройки нижней части более упорядочены в плане, а композиция монастыря Ваньшоугун и храма Сюй Сюня достаточно близка к пространственному стереотипу *сыхэюань*. Комплекс Ваньшоугун ориентирован в сторону юга, имеет прямоугольный план и относительную симметрию

[1] Сюй Сюнь (许逊) – знаменитый даосский наставник III–VI веков, основатель даосской школы Чистоты и света (Цзинминпай).

[2] Храм Чжунъюаньдун – буддийский пещерный храм, входящий в даосский храмовый комплекс Цинлундун. Такое совмещение даосских и буддийских храмов в едином комплексе стало характерным в Китае позднего имперского периода. По преданию, именно в этой пещере знаменитый даосский патриарх XIII века Чжан Саньфэн (张三丰) достиг бессмертия.

[3] Вэнь-гун (文公), или Вэнь Тяньсян (文天祥) – китайский полководец, государственный деятель и поэт XIII века.

[4] Храм Цзыяндун посвящен выдающемуся конфуцианскому философу XII века Чжу Си (朱熹), одним из имен которого было Цзыян (紫阳).

по центральной оси. В его южной части расположены ворота, а в северной части – главный храм. Более того, благодаря понижению уровня рельефа в сторону ворот на небольшом участке главного двора удалось поместить традиционную для данной местности монастырскую сцену, которая была размещена в южной части монастыря, на втором ярусе над воротами, так что вход в монастырь осуществлялся под ней. При этом уровень планшета сцены был одинаковым с уровнем верхних галерей боковых построек и несколько выше уровня пола главного храма. В северной части симметрия нарушена и выход в задний двор смещен в сторону запада от центральной оси, но визуально скрыт традиционной перегородкой в интерьере главного храма. Главный вход в монастырь, а также и в весь комплекс осуществляется через торжественную арку «Ваньшоугун», обращенную на запад в сторону набережной.

Комплекс храма Сюй Сюня, расположенный севернее монастыря Ваньшоугун, уже не столь четко следует композиции *сыхэюань*. Вход в него осуществляется со стороны набережной, с запада, и открывается в просторный прямоугольный двор, в западной части которого сооружен узкий навес, что отсылает к традиционному облику двора, обстроенного деревянными галереями. Однако на востоке, по оси движения, отсутствует главная постройка, вместо нее возведена крутая двойная лестница, ведущая наверх. Тем не менее между двумя симметричными подъемами лестниц в уровне земли установлена статуя Сюй Сюня, то есть традиционное движение от входа к сакральному центру здесь в целом сохранено. Остальные постройки комплекса расположены по сторонам входного пространства, в его северной и южной части. Данные сооружения не симметричны в плане, однако фактическая асимметрия спрятана за лаконичными прямоугольными стенами входного двора и максимально скрыта от глаз.

Далее, в пяти метрах над уровнем храма Сюй Сюня расположен храм Вэнь-гуна, пространство которого также отчасти отражает традиционную структуру. Поскольку данное сооружение возведено на крутом склоне, у строителей не было возможности организовать привычное осевое движение от ворот к храму: здесь входы в храмовый двор осуществляются через характерные для китайской традиционной архитектуры круглые порталы в боковых стенах, фланкирующих пространство двора. Сам двор в ширину оказался гораздо больше, нежели в глубину, кроме того, он приобрел не прямоугольную, а трапециевидную форму: его передняя западная сторона не параллельна восточной и имеет ломаные очертания. Однако визуально это нивелируется открывающимся с западной террасы видом на реку и устроенными вдоль парапета зелеными насаждениями.

Постройка храма воспринимается исключительно со стороны главного фасада, данное сооружение невозможно обозреть со всех сторон. Но такой тип восприятия сооружений был весьма традиционен[1], так как структура проходных залов и чередующихся дворов в традиционной композиции *сыхэюань* также не предусматривает восприятия сооружения как стоящего отдельно. Это всегда часть комплекса, и в нем акцентируется именно главный входной фасад. Поэтому, несмотря на сильные расхождения с традиционным устройством композиции *сыхэюань*, здесь пространственная организация все еще сохраняет некоторые традиционные черты. Сама храмовая постройка по главному фасаду имеет четыре пролета, что совершенно выбивается из традиции устройства зальных строений, где уже с VI века закрепилось правило размещения нечетного количества пролетов по главному фасаду[2], однако четкий ритм одинаковых резных створчатых дверей и слабое акцентирование темных опор на темном фасаде визуально скрывают расхождение с традицией. Местные мастера, находясь в стесненных условиях, вынуждены были нарушать сложившиеся правила организации пространства и устройства деревянного каркаса, но, используя различные средства, они стремились максимально сгладить данное расхождение и подчеркнуть связь с традицией.

Остальные сооружения всего комплекса расположены совершенно свободно, без следования традиционной пространственной и конструктивной организации. Это можно отчетливо увидеть как на панораме комплекса, так и на схеме путей перемещения. По сравнению с относительно прямыми осевыми линиями перемещения нижнего яруса верхние пути перемещения выглядят хаотично и бессистемно. В расположении и устройстве групп построек верхнего яруса строители продемонстрировали удивительную находчивость, когда в сложнейших условиях рельефа им все же удавалось осуществить переход между различными уровнями, перепад высот между которыми достигал десяти и более метров.

Вынужденно отойдя от композиции *сыхэюань*, строители тем не менее стремились оставаться в рамках традиции. Следует пояснить, что комплекс Цинлундун прекрасно воспринимается с противоположного берега реки как единый ансамбль, выстроенный почти в вертикальной плоскости отвесного утеса, поэтому вполне оправданным кажется предположение о том, что строители мыслили композицию общей панорамы

[1] *Лян Сычэн*. История архитектуры Китая. Тяньцзинь: Байхуа-вэньи, 2005. (梁思成. 中国建筑史). С. 5.

[2] *Шевченко М.Ю.* История архитектуры и градостроительства Китая. С. 115.

по законам жанра пейзажной живописи *шаньшуйхуа*. Сооружения, установленные рядом с пещерами Чжунъюаньдун, Цзыяндун и Цинлундун, представляют собой сложные группы многоярусных теремов и башен, логика расположения которых очень схожа с композицией пейзажа в традиционной китайской живописи. О том, что в Китае архитектуру и пейзажную живопись связывало глубокое родство, писала еще Н.А. Виноградова: «И архитектура, основанная на решении широких пространственных задач, и живопись являлись как бы различными формами выражения единых представлений о мире, подчиненных общим законам»[1].

Для пейзажной живописи Китая начиная со времен династии Тан было характерно совмещение природы и архитектуры, причем природе отводилось главенствующее место, а архитектура выступала в роли отдельных акцентов, представлявших собой компактные группы сооружений. Примерами тому могут служить пейзажи Ли Сысюня (651–716) времен династии Тан или Ван Симэна (ок. 1096 – ок. 1119) и Чжао Боцзюя (XII век) времен династии Сун и других. Позднее такой же подход к изображению ландшафта перешел и в исторические летописи, где наряду с описанием местности помещались выполненные от руки черно-белые линейные иллюстрации с наиболее примечательными пейзажными видами: там архитектура также показывалась отдельными группами, сконцентрированными в природном окружении[2].

Естественность природы в Китае всегда почиталась выше творений рук человеческих, о чем свидетельствуют высказывания не только живописцев древности, но и современных художников, таких как Сюй Бэйхун: «Учителем своим беру природу, творения ее и только. Созданное людьми не вызывает во мне такого почтительного уважения»[3]. В комплексе Цинлундун также заметно определенное подчинение архитектуры природному окружению. Постройки не доминируют в ландшафте, не видоизменяют его, а следуют естественному расположению горных

[1] *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись // Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой / Отв. ред. В.П. Толстой. М.: БуксМАрт, 2016. С. 156.

[2] Собрание изображений классических пейзажей и парков Китая / Ред. Мэн Бай, Лю То, Чжоу Иян. В 6 Т. Т. 1. Пекин: Сюэюань, 2008. (中国古典风景园林图汇. 孟白、刘托、周奕扬主编). С. 219.

[3] Цит. по: *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. М.: ЛЕНАНД, 2016. С. 137.

Изображение построек в пейзажах

А – Чжао Боцзюй. Осенние цвета над реками и горами. Династия Сун. Фрагмент

Б – Гора Хэншань. Середина XIX века

пещер, концентрируясь вокруг них и образуя цельно скомпонованные группы, которые лишь подчеркивают красоту естественного природного окружения.

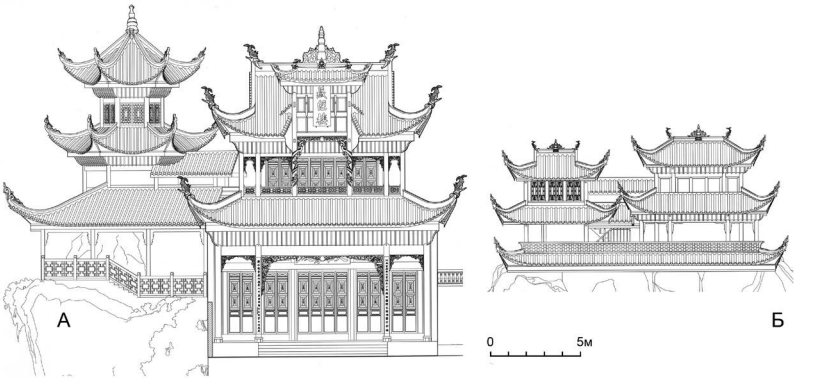
Кроме того, пейзажная живопись сформировала определенные традиции в передаче пространственной глубины. По этим правилам объекты, расположенные ближе, должны быть крупнее и более детализированными, а расположенные на дальнем плане – мельче и более обобщенными. На пейзажных картинах шло бесконечное противопоставление малых форм большим, что создавало ощущение динамического развития пространства, изображенного на плоскости[1].

Если с этих позиций анализировать комплекс Цинлундун, то на его панораме отчетливо выделяются три крупные группы построек: Чжунъюаньдун, Цзыяндун и Цинлундун. Группа Чжунъюаньдун расположена ниже остальных, она ближе к уровню набережной, а значит – если смотреть на панораму комплекса через призму композиции китайского пейзажа – «вынесена на передний план». Дальше всех оказывается самая верхняя постройка группы Цинлундун – храм Нефритового императора Юйхуандянь[2].

Если сравнить фасады данных сооружений, то становится очевидным, что постройки группы Чжунъюаньдун крупнее по масштабу и более детализированы. Установленный на переднем плане группы Цанцзинлоу

[1] См.: *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 16–18.

[2] Юйхуан или Нефритовый император – верховное божество у даосов.



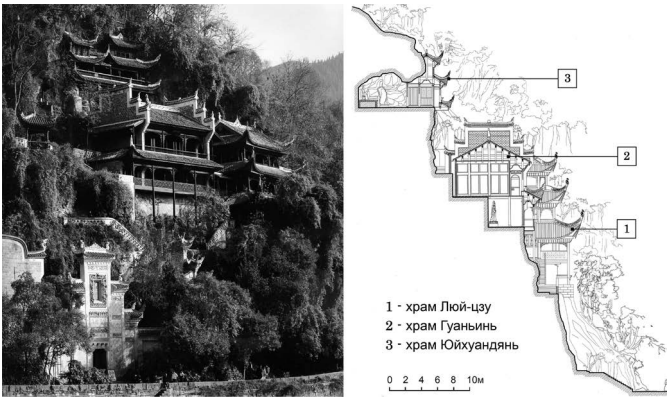
Илл. 5. Сравнение фасадов группы Чжунъюаньдун (А) и храма Юйхуандянь (Б)

(Терем Хранения сутр) богато декорирован, у него сложная крыша, на западном фасаде которой устроен дополнительный фронтон, где укреплена табличка с названием постройки. Данный фронтон поддерживают высокие опоры, увитые резными фигурами драконов, а по центру резной балки высечена огненная жемчужина – традиционные элементы декора буддийских храмов. Остальные элементы, такие как декоративные решетки, решетчатые створки дверей и окон также выполнены весьма искусно. В противоположность этому храм Нефритового императора Юйхуандянь по высоте гораздо меньше; не считая стандартного для данной местности черепичного декора на коньках крыши, все детали сооружения выполнены достаточно просто и скромно.

Судя по всему, строители намеренно прибегли к такой разнице в размерах и декоративном убранстве построек, чтобы за счет этого усилить различие в «перспективных планах» общей панорамы комплекса.

В группе построек Цинлундун также выделяются три «плана»: храм Люй-цзу[1] на переднем плане, храм богини милосердия Гуаньинь – на среднем и уже упомянутый храм Нефритового императора – на заднем. Вся группа прекрасно вписана в рельеф и дополняет собой красоту природы, не подавляя окружения. Для реализации композиционного замысла строителям пришлось решить немало непростых инженерных задач, таких как устройство высоких свай под храмом Гуаньинь и выносной

[1] Храм Люй-цзу посвящен даосскому патриарху Люй Дунбиню, основателю школы Совершенной истины – Цюаньчжэнь. Почитается как один из восьми бессмертных даосского пантеона.



Группа Цинлундун: общий вид и разрез

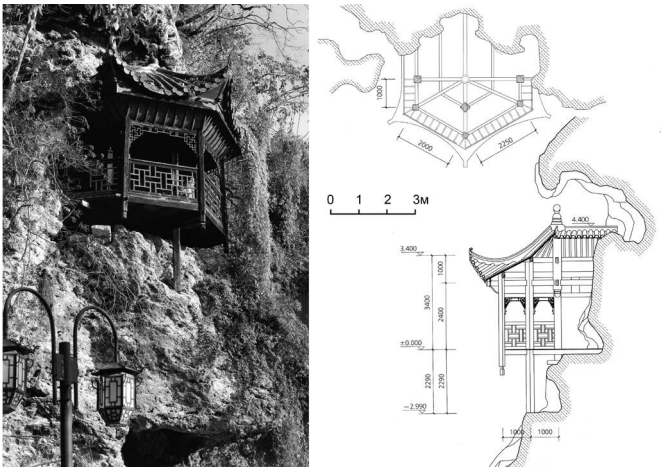
консольной террасы у храма Нефритового императора, а также организовать сложные внутренние взаимосвязи между различными ярусами сооружений.

Помимо главных групп построек, в панораме комплекса Цинлундун выделяются отдельные сооружения-акценты, такие как терем Куйсинлоу[1], расположенный на мосту перед комплексом, и несколько беседок. Две беседки недалеко от пещерного храма Чжунъюаньдун в северной части комплекса помимо пейзажных акцентов имеют также определенное функциональное назначение: они могут служить для небольших остановок при преодолении крутых подъемов. Установлены они в соответствии с характерным приемом организации паркового пространства, когда при взгляде из беседок открываются наиболее красивые панорамы. С древности в Китае существовала традиция любования пейзажем, которая стала чрезвычайно распространена при устройстве даосских храмовых комплексов, так как даосизм исконно воспевал красоту естественности и природы[2].

Отдельный интерес представляет собой устройство беседки в самой южной части комплекса Цинлундун, которая получила название Баньтин – Полубеседка. Данное сооружение замыкает собой верхний путь перемещения по храмовому комплексу, являясь своего рода конечным пунктом. Это достаточно необычно для китайской архитектуры, так как завершают линии движения обычно значительные постройки, такие как главные храмы или терема. К тому же Полубеседка возведена явно не

[1] Терем Куйсинлоу посвящен богу литературы Куйсину.

[2] Архитектура даосизма. С. 41.



Полубеседка: общий вид, план и разрез

на самом удобном для строительства участке рельефа, прямо на крутом выступе утеса, из-за чего у строителей не было возможности соорудить полноценную конструкцию и они смогли выстроить лишь переднюю ее часть, что и отразилось в названии сооружения. Можно предположить, что возведение данной беседки было обусловлено единственно желанием поставить завершающий акцент, точку в общей панораме комплекса, что опять сближает композицию комплекса Цинлундун с изображением китайского традиционного пейзажа.

Анализ комплекса Цинлундун показывает, что при возведении построек на участках со сложным рельефом китайские строители, не имея возможности следовать общепринятой пространственной организации архитектурных групп, стремились найти способы максимального приближения к традиционной структуре архитектурного пространства. Если воплощение стандартной пространственной композиции *сыхэюань* оказывалось затруднительным, строители следовали плоскостным законам пейзажной живописи. Именно на XVIII век, когда и были сооружены основные постройки комплекса Цинлундун, приходится апогей синтеза искусств в Китае; по словам С.Н. Соколова-Ремизова, наиболее явно этот синтез проявился в поэзии, каллиграфии и живописи[1], однако и область архитектуры не осталась в стороне от данного процесса и впитала в себя некоторые приемы и традиции, присущие пейзажной живописи.

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись. С. 42.

А.А. Егорова

Поэтические источники в декоре чайной утвари XVII–XIX веков: интеллектуалы *бундзин* и традиция *сэнтя-до* в керамике Японии

Японская керамика – предмет исследования западных искусствоведов с конца XIX века – может быть рассмотрена в разных аспектах: как уникальный опыт техники и технологии керамического производства, как оригинальные художественные произведения или как отражение культурных, социальных и политических процессов, протекавших в Японии на протяжении истории производства керамики, особенно ярко – в эпоху Эдо (1603–1868).

Предметом рассмотрения в данной статье являются керамические изделия эпохи Эдо (1603–1868), объединенные темой декора, а именно – иллюстрацией, цитированием или аллюзиями на литературные произведения, сочетающие каллиграфические надписи (цитаты, авторские тексты) и изображения. Большое количество керамических изделий так или иначе имеет смысловую связь с литературными сюжетами: «поэтические имена» чайных чаш и сосудов для воды, изображенные на них мотивы и даже орнаменты, как правило, имеют литературную основу, могут восходить к классическим произведениям или вызывать литературные ассоциации, оправданные общей литературоцентричностью культур Дальнего Востока. В этой статье рассматриваются только те памятники, в декоре которых присутствуют как изображение, так и текст.

Декор керамики в общем подчинялся тем же принципам, которые были характерны для разных школ живописи. Среди этих принципов был и глубоко укорененный в культуре Дальнего Востока синтез живописи, каллиграфии и литературы, всесторонне рассмотренный С.Н. Соколовым-Ремизовым как в общетеоретическом плане[1], так и на примере творчества

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М.: Наука, 1985.

выдающихся японских художников[1]. При этом в керамике этот синтез охватывал также специфику форм керамических предметов и особенности их бытования, участия в разных ритуализированных художественных и социальных практиках.

Такими практиками в Японии эпохи Эдо были две классические чайные традиции, появление которых связано с деятельностью прославленных мастеров искусств, духовных авторитетов или религиозных деятелей: *тя-но ю* (дословно – «кипяток для чая») или *тя-до* («путь чая») и *сэнтя-до* («путь *сэнтя*», листового чая). Эти ритуализованные встречичаепития сами представляют синтез искусств, интеллектуальных и духовных практик, и роль керамической утвари в них была чрезвычайно высока. Утварь рассматривалась как равноправный участник встречи, импульс и тема интеллектуального и духовного общения, часто – как свидетельство передачи традиции от наставников к преемникам. Очевидно, что тексты и изображения на керамических предметах имели важное значение, рассматривались в целостности духовного значения ритуала.

Обе чайные церемонии появились в Японии под влиянием Китая и первоначально использовали китайский инвентарь. Чайные листья и само растение были завезены с континента в VIII–IX веках. В монашеской, а затем и в придворной среде появилось обыкновение заваривать чайные листья, перетертые в порошок (*чай маття*). Чайное действо *тя-но ю*[2] окончательно оформилось во второй половине XVI века в деятельности выдающегося реформатора этой традиции – Сэн-но Рикю (1522–1591). Под влиянием мастера Сэн китайские раритеты вышли из репертуара утвари для церемонии, их место заняли скромные и непритязательные японские изделия (церемония Сэн-но Рикю получила название *ваби-тя*, то есть «церемония в духе *ваби*»[3]). Считается, что именно при

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

[2] В последних значительных исследованиях А.Н. Игнатовича и В.П. Мазурика устаревшее название «чайная церемония» заменено более точным по смыслу понятием «чайное действо».

[3] *Ваби* – одно из важнейших понятий японской эстетики. Описывая свойства эстетического чувства *ваби*, японские и западные авторы в основном предлагают следующие характеристики: простота и непритязательность, несовершенство, самобытность и спокойствие, красота обыденного, скромность (см. например: *Haga Koshiro*. The Wabi Aesthetics through the Ages. New York: State University of New York Press, 1995. P. 245; *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. С. 136).

этом мастере *тя-но ю* стала истинно национальным культурным феноменом, ритуалом, «имеющим собственную эстетическую программу»[1]. В результате социальных и культурных процессов XVIII–XIX веков *тя-но ю* была значительно формализована и сохранилась до наших дней в почти неизменном виде.

Чайное действо *тя-но ю* имеет обширную библиографию. На русском языке не существует монографических исследований принадлежностей для чайной церемонии (*тядогу*), однако в статьях В.П. Мазурика[2] и А.В. Кудряшовой[3] рассматриваются разные аспекты этого культурно-художественного явления: функция чайной чаши (*тяван*) в действе, особенности и содержание ее декора. О значении *тядогу* в практике чайного действа, опираясь на записки и трактаты японских чайных мастеров, писал А.Н. Игнатович[4]. Западные исследователи на примере творчества выдающихся мастеров японской керамики также рассматривали особенности декора чайной утвари. Наиболее крупные исследования были проведены Р. Уилсоном в связи с работами выдающегося керамиста Огаты Кэндзана (1663–1743)[5]. В японской литературе большое внимание уделяется исторически значимым предметам и коллекциям, которые регулярно выставляются музеями Японии, демонстрируя *мэйбуцу* (дословно – «вещи с именем») – шедевры, изделия, признанные как исключительные образцы духа чайного действа[6].

[1] *Николаева Н.С.* Художественная культура Японии XVI столетия. М.: Искусство, 1986. С. 63.

[2] *Мазурик В.П.* Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература, 2003. С. 137–168.

[3] *Кудряшова А.В.* К вопросу об эстетике чайной утвари в традиции «Пути Чая» // Молодой ученый. 2017. № 23.1 (157.1). С. 45–48. См. также: URL: https://moluch.ru/archive/157/44292/ (дата обращения: 09.06.2021).

[4] *Игнатович А.Н.* Чайное действо. Трактаты. М.: Стилсервис, 2011.

[5] *Wilson R.L.* The Potter's Brush: The Kenzan Style in Japanese Ceramics: exhibition catalogue / Ed. by R.L. Wilson, Saeko Ogasawara. Washington; London: Merrell Pub Ltd, 2001; *Wilson R.L.* The Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics. New York; Tokyo: Weatherhill, 1991.

[6] Тя-но ю мэйван [茶の湯　名椀。徳川美術館、五島美術館] Прославленные чаши для *тя-но ю* : Каталог выставки. Нагоя: Музей Токугава, Музей Гото, 2005.

Второй вид ритуала чаепития, появившийся в Японии с волной китайских иммигрантов в середине – конце XVII века, имеет название *сэнтя-до*. В этой практике листовой чай *сэнтя*[1] заваривается в небольшом чайнике и разливается в маленькие чашки. Эта традиция принадлежала кругу японских *бундзин*[2] («литераторов» или «интеллектуалов»), следовавших идеалам китайской разносторонней образованности и образу жизни мудреца-отшельника, поэта и художника в их идеальном представлении, основанном на литературных и фольклорных источниках. Ритуальное питье чая *сэнтя* было представлено японским интеллектуалам монахами буддийской чаньской (яп. *дзэн*) школы Обаку и настоятелем монастыря Ванфусы этой школы в провинции Фуцзянь в Китае – Иньюань Лунци, известным в Японии как Ингэн Рюки (1592–1673). Иммигрировав в Японию в начале правления династии Цин (1644–1911), он стал основателем дзэнской школы Обаку в монастыре Мампукудзи (провинция Удзи). Во второй половине XVII века чаепитие *тя-но ю* фактически стало частью официального церемониала аристократии, акценты в нем сместились с духовного содержания на демонстрацию богатства. Поэтому чай *сэнтя* рассматривался как возвращение к исходно китайской интеллектуальной традиции, свободной от требований социальной иерархии и жесткости ритуала[3]. Во встречах *бундзин* акцент делался на свободном общении и совместном творчестве, в обыкновение вошли чайные встречи с чтением китайской поэзии и демонстрацией китайской живописи или живописи японских мастеров, выполненной в китайском стиле.

В среде *будзин* развивалась живописная школа *нанга* (досл.– «южная живопись», сокр. от *нансюга*) или *бундзинга*, «живопись ученых, интеллектуалов». Эта школа сформировалась в конце XVII – XVIII веке на основе художественных принципов «южной школы» китайской живописи (кит. *наньчжунхуа*, также *вэньжэньхуа*). В Китае «южная школа» сформировалась как оппозиция к официальной и заметно формализованной «северной», которую представляли художники-профессионалы, в основном принадлежавшие к императорской академии Ханьлинь. Японские

[1] *Сэнтя* – собирательное название для нескольких сортов листового чая.

[2] Японское слово *бундзин* является калькой с китайского *вэньжэнь*, буквально – «человек культуры». О культуре *бундзин* см. подробнее: *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись; *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай.

[3] *Graham P.J.* Tea of Sages: The Art of Sencha. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998. P. 80, 81.

художники *бундзинга* часто обращались к сюжетам китайской литературы и истории, к изображению поэтов, реальных или легендарных. Образцы таких «портретов» и «портретов со стихами» хранятся в Государственном музее Востока. На свитке Кано Танъю (1602–1674) «Монах Кандзан со свитком»[1] представлен один из двух полулегендарных китайских поэтов и монахов-эксцентриков, принадлежавших буддийской школе чань в период династии Тан (Хань-Шань и Шидэ, 寒山拾得, яп. Кандзан и Дзиттоку). На парных свитках Кано Тоуна Масунобу (1625–1694) «Монах Кандзан»[2] и «Монах Дзиттоку»[3] изображения монахов с их атрибутами (метлой у Кандзана и свитком у Дзиттоку) сопровождаются каллиграфией со стихами на китайском языке.

Такие темы, как хижина в горах, приезд друга в отдаленную горную провинцию, совместное любование природой за чаепитием или винопитием, становятся постоянными в творчестве японских представителей *бундзинга* и часто сопровождаются стихами китайских поэтов. Эти живописные произведения оказали большое влияние на мастеров декоративно-прикладного искусства, чьи работы имели хождение в кругах интеллектуалов и участвовали в неформальных чаепитиях *сэнтя-до*. Традиция *сэнтя-до* была изучена П. Грэм[4]; это исследование включает важные сведения о керамике, использовавшейся в этой традиции, и особенностях ее декора, позволяющие заключить, что в оформлении сосудов для воды, жаровен, чаш, чайников для заварки чая основными стали китайские сюжеты и стихи китайских поэтов. Однако как на русском языке, так и на европейских и японском языке исследования чайной традиции *бундзин* крайне малочисленны, и основное внимание исследователей уделяется чайному действу *тя-но ю*.

Ниже мы рассмотрим керамику обеих чайных традиций с декором, основанным на литературных источниках, чтобы проследить как сходство в приемах синтеза искусства керамики, литературы и каллиграфии, так и различия, а также возможные взаимные влияния двух традиций – национальной и ориентированной на Китай.

Применительно к керамике для *тя-но ю*, имеющей стихотворные надписи, применяется термин *ута-э тяван* (歌絵茶碗, чаша с иллюстрированными стихами). Первоначально термин *ута-э* относился к живописным произведениям, в которых тем или иным способом иллюстрируется

[1] XVII век. Шелк, бумага, кость, тушь. 73 x 34 см. Инв. № 8664 I.

[2] XVII век. Бумага, кость слоновая, тушь, краски цветные. Инв. № 20878 I.

[3] XVII век. Бумага, кость слоновая, тушь, краски цветные. Инв. № 20867 I.

[4] *Graham P.J.* Tea of Sages: The Art of Sencha. P. 80, 81.

Чаша тяван «Югао». Огата Кэндзан XVIII век
Высота 9 см; диаметр 13 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, предоставлена музеем Ямато Бункакан, Нара

стихотворение *ута* (歌). Существовали также иллюстрации стихов *вака* (和歌) – *вака-дзу*. Обе художественные формы опирались на поэтические жанры средневековой японской поэзии и появились в эпоху Хэйан (794–1185), в период расцвета японской литературы и поэзии, наряду с иллюстрациями к повествованиям *моногатари* (*моногатари-э*, 物語絵) и дневникам *никки* (*никки-э*, 日記絵)[1]. Иллюстрация *ута-э* обычно представляет собой небольшое изображение, оформленное как альбомный лист или смонтированное в свиток; это камерный жанр, который соразмерен стихотворению. Само стихотворение обычно пишется над изображением или рядом с ним на том же листе бумаги.

Ярким примером чаши с росписью в стиле *ута-э* является «Югао» Огаты Кэндзана (1663–1743)[2]. Крупные белые цветы с темно-зелеными листьями ярко выделяются на фоне черной глазури, такое расположение мотивов характерно для художественной школы Римпа, у истоков которой стоял старший брат Огаты Кэндзана и его частый соавтор – Огата Корин (1658–1716). В качестве литературного источника использован мотив из «Повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу, классического произведения XI века в жанре *моногатари*.

Югао (дословно «вечерний лик») – название цветка лагенарии, тыквы-горлянки, а также название четвертой главы «Повести о Гэндзи» и имя ее главной героини, возлюбленной принца Гэндзи. Первое стихотворение главы, с которого начинается переписка между принцем Гэндзи и «дамой из дома с цветами “вечерний лик”», было написано юной Югао: «“Не он ли?” – в душе / Возникла догадка смутная… / Перед взором моим /

[1] Uta-e 歌絵.// Japanese Architecture and Art Net Users System. URL: http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/u/utae.htm (дата обращения 09.06.2021).

[2] Чаша тяван «Югао». Огата Кэндзан. Япония. XVIII век. Высота 9 см; диаметр 13 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, предоставлена музеем Ямато Бункакан, Нара. См.: URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/722029.

На мгновенье мелькнул “лик вечерний” / В ослепительном блеске росы»[1]. Это стихотворение, содержание которого Гэндзи счел неопределенным, положило начало краткому роману принца и Югао, закончившемуся внезапной смертью возлюбленной.

На чаше Огаты Кэндзана помещено стихотворение, отсутствующее в оригинальном тексте: «При приближении / В сверкающей росе / Как неожиданно / Расцвел / Вечерний лик»[2]. Однако по содержанию оно прямо перекликается с посланием Югао к Гэндзи, практически совпадает и последняя строка двух стихов, *югао-но хана* и *хана-но югао*, «цветок “вечерний лик”». Автор стихотворения, помещенного на чаше, неизвестен; оно может принадлежать кисти самого Огаты Кэндзана, разносторонне образованного человека, каллиграфа, живописца и керамиста, тесно связанного с поэтической и чайной культурой своего времени. Изображение пышно распустившихся белых цветов лагенарии и стихотворение, написанное по мотивам стихов «Повести о Гэндзи», составляли своеобразный ребус, позволяя участникам чайной церемонии прочитать отсылку к роману, вспомнить оригинальное звучание стихотворения и сделать чашу предметом обсуждения во время церемонии.

На работе Огаты Кэндзана текст расположен на одной стороне чаши, изображение – на другой, таким образом, мысленно развернув изображение на плоскости, можно представить альбомный лист или свиток в жанре *ута-э*. Расположение текста на свитке или листе – предмет особого внимания дальневосточных художников. С.Н. Соколов-Ремизов приводит слова Фан Сюня (вторая половина XVIII века): «Каждая картина требует единственного, точно найденного места для надписи. Если надпись на своем месте – произведение вызывает удовлетворение, не на своем – отталкивает»[3]. Там же приводится высказывание другого художника и теоретика живописи, Чжан Ши (середина XIX века): «В надписи к живописи следует достичь гармонической целостности со всем произведением;

[1] Цит. по: *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи. В 3 т. / Пер. с яп., вступ. ст., приложение и коммент. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2010. С. 63. В оригинале: 「心あてにそれかとぞ見る白露の 光そへたる夕顔の花」, «*кокоро-атэ ни сорэ ка то дзо миру хакуро-но хикари со хэтару югао-но хана*». Гэндзи-моногатари, оригинальный текст. Университет Вирджинии. URL: http://jti.lib.virginia.edu/japanese/genji/ (дата обращения 09.06.2021).

[2] Транскрипция и перевод на английский язык выполнены Р. Уилсоном. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/722029: «*Ёритэ дани / цую но хикари я / ика ни томо / омои мо вакану / хана-но югао*».

[3] *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. С. 53.

надпись и живопись должны взаимораскрывать друг друга. Только бы не возникло ощущение излишества, приукрашенности. Лишь тогда в живописи сохраняется живописность, которая наполняется особым закартинным содержанием».

Следуя этим принципам, японские художники и мастера керамики искали наиболее выразительные сочетания письменных знаков и мотивов изображения и прибегали к приемам слияния каллиграфии и живописи, специфическим для японской письменности, сочетающей иероглифику и слоговое письмо. Таким приемом в живописных *ута-э* является *асидэ* (葦 手, дословно – «тростниковое письмо»), особый стиль каллиграфии, развившийся в IX веке, в котором знаки слоговой азбуки угадываются в контурах изображений растений, цветов, камней или животных. С XII века этот стиль каллиграфии существовал как художественный прием в декоре бумаги для поэтических антологий и буддийских текстов, тканей и лаковых изделий и как органичный элемент картин *ута-э*. Последняя форма художественных произведений получила название *асидэ утаэ*, «иллюстрированного стиха с каллиграфией тростниковым письмом». В керамике явных образцов такой каллиграфии автору не встречалось, однако характер написания иероглифов и знаков слоговой азбуки у Кэндзана и расположение надписи с чередованием высокого и низкого начала строк создают ощущение живописности, спонтанности надписи. Последние знаки стихотворения расположены над и под вьющимся усом лагенарии, соединяя пространство текста и пространство изображения.

Такой же прием Огата Кэндзан использует в серии плиток с пейзажами и стихами *вака* «Стихи *вака* четырех сезонов», поэтической основой которых послужили стихи четырех из тридцати шести «Бессмертных поэтов»[1]. Особенностями каллиграфии Огаты Кэндзана авторы каталога выставки в Музее Метрополитен Джон Карпентер и Мидори Ока считают «разбросанное письмо» *тирасигаки* с нерегулярной длиной строк и их началом на разной высоте и произвольное изменение размера знаков (некоторые иероглифы даны непропорционально крупно)[2]. На этих плитках также заметно, что текст располагается свободно поверх живописных пейзажей, обтекая или перекрывая их детали, следует за течением изображенного потока или разорван береговой линией. Визуально сложно

[1] *Carpenter J.T., Oka M.* The Poetry of Nature. Edo paintings from the Fisher-Bender collection: Exhibition catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018. Cat. 5.

[2] Ibid. P. 60.

организованный текст сам по себе становится головоломкой, а его прочтение требует знания классической поэзии и определенных навыков чтения *ута-э*. По мнению Дж. Карпентера, эти плитки с пейзажами и стихами *вака* могли использоваться как элемент декора аксессуаров чайного действа – облицовка небольших ширм, которые устанавливаются на татами.

Чаша тяван с изображением мотылька и иероглифом «сон». XVII век
Высота 8,8 см; диаметр 10,3 см
Государственный музей Востока, Москва

В музейных коллекциях встречаются также и изделия для «национального» чайного действа *тя-но ю*, в декоре которых заложены отсылки к притчам или религиозной литературе, в том числе литературе Китая. Образцом может служить чаша из собрания Государственного музея Востока, выполненная в XVII веке в мастерских Киото[1]. Чаша для церемонии *тя-но ю* покрыта черной, немного бугристой глазурью, характерной для изделий в стиле мастерских Раку[2]. На лицевой стороне чаши приемом сграффито нанесено изображение мотылька и иероглиф 夢 («сон», «сновидение»). Интересна стилистическая близость начертания иероглифа и силуэта мотылька на этой чаше: расположенные близко и на одном уровне, они выполнены почти соразмерно (иероглиф вытянут по вертикали) и в одной манере, словно иероглиф показывает сложную траекторию полета мотылька. Не являясь в строгом понимании приемом *асидэ ута-э*, такая графика подчеркивает глубокое родство иероглифического знака и изображения, их синтез в традиции живописи и декоративно-прикладного искусств.

[1] Чаша *тяван*. Япония, Киото. XVII век. Высота 9,8 см; диаметр 10,3 см. Государственный музей Востока, инв.№ 15248 I.

[2] Мастерские Раку, основанные во второй половине XVI века, были известны в среде чайных мастеров своими изделиями в духе *ваби*, в том числе – чашами с черной бугристой глазурью с лаконичным декором или без него. С XVII века во многих керамических мастерских Японии начали создавать копии или парафразы чайной утвари Раку.

Изображение мотылька и знак «сон» отсылают к тексту книги даосских притч «Чжуанцзы», написанной в конце III века до н.э.: «Однажды Чжуану Чжоу приснилось, что он – бабочка, весело порхающая бабочка. [Он] наслаждался от души и не сознавал, что он – Чжоу. Но вдруг проснулся, удивился, [он] – Чжоу, и не мог понять: снилось ли Чжоу, [что он] – бабочка, или бабочке снится, [что она] – Чжоу. Это и называют превращением вещей, тогда как между мною, [Чжоу], и бабочкой непременно существует различие»[1].

Традиционно считается, что даосизм не оказал значительного влияния на японскую культуру[2]. Тем не менее, благодаря переводам некоторых трактатов на японский язык, а также распространению даосской медицины, гадательных практик и магии, в Японии стали известны и отдельные персонажи даосского пантеона, легенды и притчи о них. Как отмечает М.В. Успенский: «Существуя в виде вкраплений в буддийско-синтоистскую основу народных верований в Японии, даосизм, тем не менее, сохранил автономность и изначальное оформление своих образов, которые, как правило, не были ассимилированы и искажены аналогичными местными представлениями»[3].

История о сне мудреца не имеет аналогий или парафраз в японском фольклоре и литературе. Очевидно, что для образованного японца XVII века разгадка ребуса на этой чайной чаше представлялась достаточно очевидной и аллюзия на китайский сюжет считывалась. Интересно, что во второй половине XVII века чайное действо *тя-но ю* было уже не чуждо развлекательности в рамках традиции *даймё-тя* («чая для крупных феодалов») и в него включались редкие привозные изделия и предметы с ярким декором, не принятым в стилистике *ваби-тя* Сэн-но Рикю. Сезонность декора, подробно рассмотренная А.В. Кудряшовой, отражала сменяющийся характер чайных собраний и стремление чайных мастеров к единству с природным окружением. Этот же автор отмечает наличие декора, связанного с определенной местностью или храмом, однако не рассматривает поэтических надписей или ребусов, отсылающих к японской

[1] Мудрецы Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы / Пер. с китайского Л.Д. Позднеевой. СПб.: Петербург—XXI век; Лань, 1994. С. 138.

[2] См., например: *Акулов А.Ю.* Сравнительный анализ синтоистского и даосского мировоззрений // Интернет-журнал «Традиции Востока». Вып. 1. СПб. URL: http://anthropology.ru/ru/text/akulov-ayu/sravnitelnyy-analiz-sintoistskogo-i-daosskogo-mirovozzreniy (дата обращения 09.06.2021).

[3] *Успенский М.В.* К вопросу о роли даосизма в японских народных верованиях // Искусство и религия. Научные труды ГЭ. Л.: Искусство, 1981. С. 75.

или китайской поэзии. В то же время, обращаясь к традиции «поэтических имен» разных предметов, участвовавших в чайном действе, А.В. Кудряшова отмечает, что такими именами могли быть «выражения или слова, которые представляют собой цитаты из китайских или японских дзэнских сочинений, алогичные вопросы-загадки “коан”, сезонные образы и мотивы»[1], а сборник «Чжуанцзы» является одним из наиболее часто цитируемых. Таким образом, аллюзия на китайский сборник притч в чайной керамике традиции *тя-но ю* является вполне приемлемой, и даосская история о Чжуан Чжоу и бабочке, рассказанная фактически как коан, отвечала духу чайных собраний.

Сосуд (жаровня тэбати). XIX век
Высота 18 см; диаметр 17,2 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Сосуд (жаровня тэбати). XIX век
Фрагмент
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Насколько известно автору, специального термина для названия иллюстрированных китайских стихов, литературных произведений в японском искусстве, аналогичного *ута-э*, не существует. Однако на примере нескольких памятников из коллекций музеев России можно проследить специфические черты этого жанра декора керамики.

Образец развернутого и подробно иллюстрированного китайского поэтического текста мы находим на керамической жаровне из коллекции Государственного Эрмитажа[2]. Цилиндрический сосуд стоит на трех ножках в виде цветков хризантемы, две декоративные ручки выполнены

[1] *Кудряшова А.В.* К вопросу об эстетике чайной утвари в традиции «Пути Чая». С. 45–48.

[2] Сосуд (жаровня *тэбати*?). Япония. XVIII–XIX века. Керамическая масса, прозрачная и белая глазури, кобальт. Высота 18 см, диаметр 17,2 см. Инв. № ЯК-955.

в форме львиных головок. В нижней части сосуда имеется рельефный декор в виде тонкого пояска и цветков хризантемы с перистыми листьями под ним. Сосуд выполнен из светлой керамической массы, снаружи поверхность покрыта белой пористой глазурью и прозрачной глазурью с кракелюром. Характер глазури, использование подглазурной росписи кобальтом позволяют атрибутировать это изделие как работу мастерских Авата (Киото) XIX века.

Под прозрачной глазурью нанесена роспись темным кобальтом: с одной стороны, над рельефным пояском изображен пейзаж с двумя фигурами в китайском платье и журавлем; на оборотной стороне имеется иероглифическая надпись из 14 иероглифов (巴陵一望洞庭秋日見孤峰水上浮) – начало стихотворения прославленного китайского поэта эпохи Тан Чжан Юэ (張説, VIII век). Министр Чжан Юэ был отправлен в ссылку в провинцию Хунань, город Балин (теперь Юэян), стоящий на озере Дунтин – эти названия фигурируют в стихотворении «Из Балина видна осень над Дунтином. Каждый день смотрю на одинокий пик, возвышающийся посреди озера…»[1]

Лирический характер стихотворения перекликается с характером пейзажа, китайский сюжет росписи указывает на китайский же поэтический первоисточник. Появление изображений на китайские темы на керамике – редкий случай и должен быть связан с интеллектуальными пристрастиями автора такого произведения, его заказчика или среды, в которой этот предмет бытовал.

Роспись эрмитажной жаровни выполнена в стилистике пейзажа «горы и воды»: изображение островерхих гор и деревьев на заднем плане указывает на японизацию стиля «южной школы»; художник не стремится воссоздать стилистику «живописи интеллектуалов» *вэньжэньхуа*, но наполняет свой пейзаж явно читаемыми знаками китайского сюжета. Оба изображенных персонажа одеты в китайскую одежду, один из них (вероятно, подразумевается сам Чжан Юэ) держит в руках лист бумаги с обозначенными на ней вертикальными строками и, возможно, декламирует обернувшемуся к нему гостю. Рядом изображен журавль, который несмотря на широкое распространение в Японии традиционно связывался с китайской мифологией, служа символом даосского бессмертного мудреца. Пейзаж можно рассматривать как визуализацию стихотворения Чжана Юэ: поэт, отвернувшись от зрителя, смотрит на водную гладь и далекие пики гор.

[1] Атрибуция текста произведена старшим преподавателем Института философии СПбГУ, канд. филол. наук А.Д. Бертовой.

Очевидно, что мастер, расписавший этот предмет (и, возможно, другой мастер, нанесший каллиграфическую надпись), ориентировался на заказчика из среды интеллектуалов *бундзин*. Возможно, что жаровня предназначалась для встреч *бундзин* и могла стать предметом любования и обсуждения так же, как и чайная утварь во время чайных встреч *тя-но ю*. Аналогией к эрмитажной жаровне служит работа Огаты Сюбэя (1783–1839): эта фарфоровая жаровня также украшена распространенной китайской надписью, расположенной ровными строками над пейзажем, выполненным подглазурным кобальтом[1]. Также и сосуд для воды выдающегося керамиста Ниннами Дохати (Дохати II; 1783–1855) декорирован сценами чаепития и значительной цитатой из сочинения китайского поэта Лу Туна (790–835; впоследствии считался Небесным покровителем чая) «Песнь чаю»)[2]. В нижней части тулова надглазурными эмалевидными красками изображены китайские мудрецы, занятые приготовлением напитка и беседами на лоне природы, в верхней помещены ровные ряды строк стиха.

К этому же кругу заказчиков (а иногда и авторов) относятся миниатюрные чайники *кю̄су*, вошедшие в обращение среди *бундзин* в связи с распространением листового чая *сэнтя*. На многих чайниках имеются надписи, в том числе – из китайской поэзии. Так, например, на чайнике формы *тяхэй* из собрания Государственного Эрмитажа в орнаментальных картушах приведено стихотворение «Мелодия Цинпин» («Стихи на мелодию [в ладу] цинпин»), которое приписывается великому китайскому поэту Ли Бо (701–762/763) и обращено к знаменитой императорской наложнице Ян Гуйфэй[3]. На другом чайнике из этой же коллекции стихотворная надпись вписана в пейзаж с соснами и китайскими садовыми камнями[4]. Судя по известным коллекциям утвари для *сэнтя*, в мастерских Киото в XVIII–XIX веках производилось большое количество миниатюрных чайников со стихотворными надписями из китайской поэзии, при этом, как правило, текст и изобразительный декор дополняли друг друга, составляя ребус для разгадывания (очевидно, что, как и в случае с надписями на утвари для *тя-но ю*, ключи к разгадке были хорошо известны в кругу собравшихся)[5].

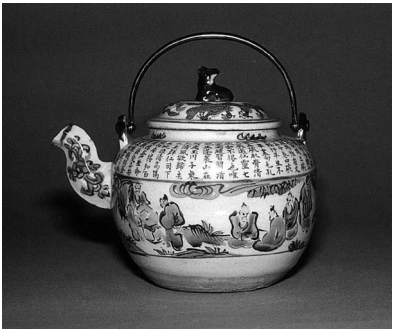
[1] *Graham P.J.* Tea of Sages: The Art of Sencha. P. 143.

[2] Ibid. Pl. 7.

[3] «Сосуд вечной радости»: японские миниатюрные чайники для чая *сэнтя* в собрании Эрмитажа: Каталог выставки в Государственном Эрмитаже / Сост. Т.Б. Арапова, А.А. Егорова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. Кат. № 116.

[4] Там же. Кат. № 89.

[5] См., например: *Киёхару Нитта*. Кю̄су-но мирёку (Очарование кюсу [新田清晴。急須の魅力]). Токио: Когэй сюппан, 1990. Кат. №№ 143, 147, 151.



Чайник тяхэй. Ниннами Дохати. XIX век
Высота 14,5 см
Частное собрание, Япония

Все рассмотренные предметы так или иначе связаны с интеллектуальным и духовным содержанием двух видов чайной церемонии – с чайным действом *тя-но ю* и традицией *сэнтя*. Несмотря на то, что интеллектуалы *бундзин* противопоставляли свои чаепития формализованным чайным собраниям *тя-но ю*, общими чертами в этих изделиях, помимо утилитарного назначения, являются их функции в ритуале. Они воспринимались как интеллектуальные и духовные собеседники во время встреч единомышленников, служили передаче опыта от наставников к преемникам, почитались как реликвии, связанные с выдающимися личностями (такими, как основатели чайной школы *тя-но ю* Сэн-но Рикю и направления *сэнтя-до* – Ингэн), событиями или особенностями предмета.

Содержание и литературная основа декора этих предметов утвари диктовались духовной культурой времени и определенного интеллектуального течения. В оформлении чаш, жаровен, чайников японские мастера использовали разные приемы соединения текста и изображения: прямую иллюстрацию с развернутой каллиграфической надписью, зашифрованную аллюзию на отсутствующий текст, его сведение к одному значимому образу и иероглифу.

В обеих чайных традициях прослеживается внимание к литературному первоисточнику, стилистическому единству каллиграфии и изображения, синтезу литературы, каллиграфии и живописи, характерному для искусства Дальнего Востока.

Различия в декоре изделий для разных чайных церемоний определялись не только разницей литературных первоисточников, но и особенностями письменности. Японская письменность, сочетающая иероглифы и знаки слогового письма, обладает особыми пластическими и выразительными свойствами: знаки слогов лаконичны и стремятся к слитному начертанию, дают возможность использовать прием *асидэ*, а иероглифы создают выразительные акценты разбросанного письма *тирасигаки*, как в работах Огаты Кэндзана.

Нельзя не отметить и взаимные влияния в декоре принадлежностей между двумя чайными традициями. На примерах чаши с иероглифом «сон» очевидно, что китайские сюжеты входили в репертуар тем обсуждения во время *тя-но ю*. В то же время в декоре миниатюрных чайников для *сэнтя* использовались японские фольклорные мотивы (например изображение оборотня тануки) и приемы поэтических ребусов, характерных для *ута-э*.

Специфической особенностью декора предметов для *сэнтя* является приведение стихов на китайском языке без использования слоговой азбуки: каллиграфия, как правило в уставном начертании, располагается ровными строками, создающими ощущение порядка и ясности. Художественное своеобразие живописного декора определялось ориентацией на китайскую живопись (пейзажи и жанровые сцены), введением персонажей, характерных для *бундзин-га*. Иллюстрация китайской поэзии на чайной утвари была изначально обращена к группе интеллектуалов *бундзин*, и даже при сравнительно широком распространении листового чая и массовом производстве чайников *кюсу* в конце XIX века напоминала о китайском происхождении *сэнтя* и способов его приготовления и подачи.

Таким образом, можно говорить о том, что в XVIII–XIX веках в Японии складывается своеобразный вариант декора керамических изделий, аналогичный *ута-э*, но основанный на китайских литературных и художественных источниках. Он был ориентирован на знатоков и приверженцев китайской культуры, в том числе традиции *сэнтя-до*. Культура японских интеллектуалов-*бундзин*, изучению которой С.Н. Соколов-Ремизов посвятил многие свои работы[1], обогатила японскую керамическую традицию особым жанром изделий с декором, сочетающим живопись и китайскую поэзию.

[1] См., в частности: *Соколов С.Н.* О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» (цзай'е чжи вэньжэньхуа) в западном искусствоведении // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М.: Институт истории искусств, 1972; *Соколов С.Н.* К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи: направление «Вэньжэньхуа». Дисс... кандидата искусствоведения. М., 1972; *Соколов С.Н.* Три картины Тэссая // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. М.: Изобразительное искусство, 1976. С. 113–130; *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай; *Соколов-Ремизов С.Н.* «Монохромный бамбук» как образ «совершенного человека» // Культура Востока. Выпуск 3: «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 118–142.

М.В. Есипова

Тайное и явленное в истории и иконографии японского божества грома барабанщика Райдзина

«На путях взаимопонимания культур» – этот подзаголовок интереснейшего сборника «Россия – Япония», созданного С.Н. Соколовым-Ремизовым и изданного Государственным институтом искусствознания в 2008 году, пожалуй, в наибольшей степени характеризует сверхзадачу, которую в продолжение идеи Сергея Николаевича я ставила перед собой, работая над настоящей статьей. Решение этой задачи невозможно без изучения, понимания и репрезентации той центростремительной силы буддийской традиции, соединившейся с исконной синтоистской, которая на протяжении веков скрепляет японское общество. Иконография божества грома Райдзина, которому посвящена статья, на мой взгляд, является яркой иллюстрацией напластования и смешения разноконфессиональных и к тому же разностадиальных начал, присутствующих в японской культуре в целом, а область буддийской иконографии, в частности музыкальной, способна въявь донести многие «тайные», словесно не формулируемые положения, связи, символы и т.п.

Образ божества грома Райдзина оброс многочисленными легендами, сказками и поверьями[1]. В изобразительном искусстве Райдзин всегда обладает четким иконографическим признаком: неизменным атрибутом этого божества являются барабаны, как правило, в виде кругового набора, на которых он посредством двух колотушек воспроизводит раскаты

[1] См.: *Дэвис Х.* Мифы и легенды Японии / Пер. с англ. О.Д. Сидоровой. М.: Центрполиграф, 2008. С. 238–243; Райдзин // Энциклопедия мифологии. URL: https://godsbay.ru/orient/rajin.html (дата обращения 08.06.2021).

грома. Зачастую напарником Райдзина является божество ветра Фу:дзин[1] с мешком ветра на плечах[2].

Райдзин обладает богатой иконографией, он частый персонаж нэцкэ, где может быть изображен и с одним большим барабаном или сидящим на барабане. Он популярен и в наши дни как персонаж мультфильмов, комиксов, анимэ, компьютерных игр; очень распространены в Японии татуировки с изображением Райдзина. Зачастую его определяют как синтоистское или синто-буддийское божество, при том что прообразом его считается древнекитайское божество Лэй-гун (кит. *лэй* – «гром», *гун* – титул, в древности высший ранг знатности, позднее – генерал), или Лэй-шэнь («Божество Грома»), а прообразы Фу:дзина – древнекитайский Фэнбо и корейский Пхунбэк («Дядюшка Ветер»). Фэнбо с древних времен был объектом государственного культа, о чем свидетельствуют упоминания в литературе храмов и праздников в его честь. Лэй-гун почитался во всех китайских религиозных направлениях.

Раннее китайское описание иконографии Лэй-гуна в виде барабанов или в антропоморфном образе силача, тянущего связку барабанов, содержится в сочинении «Лунь хэн» («Взвешивание рассуждений» или «Критические рассуждения») философа-энциклопедиста Ван Чуна, жившего в I веке н.э. (эпоха Хань). Однако Лэй-гуну поклонялись задолго до нашей эры[3].

Связь божества Грома со звуками барабана имеет в Китае очень древнюю историю. Согласно одной версии, первый китайский барабан был сделан из чешуи дракона, согласно другой, изложенной в «Каталоге гор и морей» (конец III–II век до н.э.), изобретение барабана приписывается императору Хуан-ди: он сделал мембраны барабана из кожи мифического одноногого быка *куй*, голос которого был подобен раскатам грома, а колотушку барабана – из кости этого быка. По одной из трактовок куй и был божеством Грома, которое могло воплощаться в образе одноногого быка или одноногого дракона (во многих архаических культурах гром уподоблялся реву быка). Грохот этого барабана приводил в трепет всю

[1] Согласно принятым в отечественном японоведении правилам, удлинение гласных в японских именах, словах, названиях передается двоеточием (за исключением слов, вошедших в русский язык).

[2] Подробнее о мифологеме ветра см.: *Ермакова Л.М.* Ветер как миф и как фактор ранней японской культуры // Синто: память культуры и живая вера. Сб. памяти Умэда Ёсими. М.: АИРО-XXI, 2012. С. 29–51.

[3] См.: *Рифтин Б.Л.* Лэй-гун // URL: https://www.synologia.ru /а/Лэй-гу (дата обращения 09.06.2021).

Поднебесную[1]. В древности существовал культ барабана, перед битвой ему приносили кровавую жертву[2]. Согласно иной интерпретации мифа, император Хуан-ди пошел войной на Чи Ю, наследника владыки Юга, который обладал магической способностью летать. Император сделал большой барабан и использовал в качестве барабанных палок кости духа грома. В результате Чи Ю от громоподобных ударов оглох, не смог подняться в воздух и был пленен. То есть основной целью создания барабана было устрашение врага (и ныне сохранилось даосское представление о том, что злые духи боятся барабанного боя). Как и многие древнейшие божества грозы и грома, Лэй-гун ассоциировался с воинскими действиями. Перешли эти качества и к японскому Райдзину.

В Японии существовали и другие древние божества Грома, восходящие, вероятно, к верованиям протояпонских племен и народов, заселявших Японские острова или мигрировавших на архипелаг (например у мяо – народности Южного Китая, в мифологии которых исследователи находят сходные с японской сюжеты[3], как высший почитался дух Грома). В «Нихон сёки», в «Нихон рёики» и т.д. упоминаются громовники – обитатели потустороннего мира, в их числе один из мифологических и фольклорных персонажей громовник-Икадзути (и восемь его разновидностей или проявлений Хо-но-Икадзути-но-ками).

Райдзин имеет и другие японские имена: Райдэн, или Райдэн-сама («Господин Гром и Молния»), Райко: («Хозяин Грома»), Каминари («Божество/ками Грома»), или Каминари-сама и другие, отражающие исторические напластования образа. В японском буддизме Райдзин рассматривается как побежденный демон, ставший защитником буддизма и, в частности, охранителем бодхисаттвы Каннон (кит. Гуаньинь, санскр. Авалокитешвара) в эзотерическом его/ее проявлении (о чем см. ниже). Райдэн трактуется несколько иначе, и к этому вопросу мы еще вернемся.

Известная нам иконографическая история Райдзина восходит к искусству Китая рубежа нашей эры. Помимо его прообраза – даосского

[1] Каталог гор и морей (Шань хай цзин). М.: Наука, 1977; см. примечание 175 на с. 178.

[2] *Лю Янь*. Мифические истоки музыкального искусства Древнего Китая // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: Е. 2016. Лю Янь ссылается также на данные А. Масперо (*Maspero H.* La Chine Antique. Paris, 1955. P. 142).

[3] См. подробнее: *Ермакова Л.М.* Культы и верования в раннем периоде японской культуры // URL: https://www.ruthenia.ru/folklore/ermakova2.htm (дата обращения 09.06.2020).

Лэй-гуна, позднее перешедшего в китайский буддизм, – в Китае были и другие божества, связанные с природными явлениями. Так, в деревенских храмах Китая и буддистами, и даосами очень почиталось божество дождя Гуаньди, «его изображали завернутым в тигристо-золотистое одеяние»[1]. Буддийский «напарник» Лэй-гуна бог ветра Фэнбо изображался с мешком ветров из тигровой шкуры или в одеянии из шкуры. Здесь уместно вспомнить, что в звериную шкуру был одет ведийский Рудра (он же – одна из форм индуистского бога Шивы), связанный с бурей (согласно пуранам, порождением Рудры были Маруты, божества бури), грозой, ветром и смертью. В течение веков в результате взаимодействия разных конфессий (даосизма, буддизма, эзотерическое направление которого адаптировало множество индуистских и даже древних ведийских божеств) в Восточной Азии происходили разнообразные контаминации божеств-громовников. Но даже на поздних японских изображениях Райдзина XIX века можно обнаружить «след Рудры» – бедра Райдзина обернуты тигровой шкурой.

Как правило, Райдзин (Лэй-гун) изображается не один, а с «напарником» – божеством ветра Фу:дзином (кит. Фэнбо), иконография которого имеет грекобуддийские корни. Объединение этих божеств в пару произошло в буддизме. Согласно легенде, это были два демона, поверженные в сражении с 33 небесными божествами (санскр. Траястримша) и перешедшие на сторону буддизма.

Фрагмент терракотовой вотивной ступы. Чанъань. 501
Музей Бэйлинь, Сиань

Раннее рельефное изображение этой пары мы видим на фрагменте вотивной ступы, датированной 501 годом, найденном на территории Чанъани[2] (ныне фрагмент экспонируется в Музее Бэйлинь города

[1] *Рифтин Б.Л.* Гуань-ди // Духовная культура Китая. Энциклопедия. В 5 т. / Гл. ред. М.Л. Титаренко. Т. 2. Мифология. Религия / Ред. М.Л. Титаренко, Б.Л. Рифтин, А.И .Кобзев, А.Е. Лукьянов, Д.Г. Главева, С.М .Аникеева. М.: Восточная литература, 2007. С. 420–422.

[2] В 618 году город Чанъань (ныне Сиань) стал столицей Танской империи.

Фреска потолка пещеры № 249. Середина VI века
Дуньхуан

Сианя)[1]. Здесь эта пара помещена в нижнем ярусе, под пьедесталом, на котором сидит Будда. Оба персонажа имеют антропоморфный облик и изображены бегущими по воздуху. Лэй-гун окружен набором барабанов, предположительно их двенадцать, но отчетливо видны десять. Отметим, что подобное «сокрытие» нескольких барабанов набора станет иконографической (вероятно, имеющей некий «тайный» смысл) традицией, прошедшей сквозь века.

Серединой VI века датируется изображение Лэй-гуна и Фэнбо в росписях буддийского пещерного монастырского комплекса Могао-ку – «Пещеры непостижимых высот»[2] (близ Дуньхуана, провинция Ганьсу, Китай) – на фреске западного ската потолка пещеры № 249 (династия Западная Вэй[3]). Оба они имеют звероподобный облик – собак (?) с крыльями

[1] См.: *Tianshu Zhu*. The Sun God and the Wind Deity at Kizil // URL: http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tianshu.html (дата обращения 09.06.2021).

[2] Другой перевод – «Пещера не для высоких», по названию Могао – главного пещерного храма – называют весь храмовый комплекс, который известен также как Цяньфодун – «Пещеры тысячи будд».

[3] Западная Вэй (Си Вэй) – монгольское (сяньбийское) государство, существовавшее на территории Северного Китая в 535–556 годах.

(что, с одной стороны, отсылает нас к «Хуайнаньцзы»[1], где Фэнбо описывается как животное с длинной шерстью и крыльями[2], а с другой – к образу морской собаки-птицы Сэнмурв, сложившемуся в Персии) и как бы бескостными лапами. В данном случае Лэй-гун парит в воздухе, а Фэнбо по воздуху бежит. Лэй-гун окружен бочонкообразными барабанами, их двенадцать, отчетливо видно десять, а два явно подразумеваются: они закрыты элементами декора центральной четырехрукой темноликой фигуры, держащей в двух поднятых руках солнце и луну. Этого персонажа некоторые исследователи идентифицируют как асура[3], по другой версии – это какое-то даосское божество (некоторые древнекитайские божества изображались с солнцем и луной в руках). Приняв «буддийскую» версию, можно полагать, что в данном случае Лэй-гун и Фэнбо – пара демонических божеств, сопровождающих злого духа[4].

В Дуньхуане было найдено еще одно, значительно более позднее, изображение Лэй-гуна и Фэнбо, демонстрирующее второй важнейший сюжет, с которым связаны оба персонажа. Это картина на шелке «Мара испытывает (искушает) Будду» (размером 144,4 × 113 см), датируемая началом X века (период Пяти династий, 907–960)[5]. Здесь Лэй-гун и Фэнбо краснокожие, имеют почти человеческий облик, но они являются демонами и пока еще принадлежат темным силам Мары – духа-искусителя, владыки сферы зла, который будет побежден медитирующим Буддой Шакьямуни[6].

[1] «Мудрецы из Хуайнани» – китайский философский трактат (не позднее 139 до н.э.). См.: Хуайнаньцзы. Философы из Хуайнани / Пер. с ктайского, вст. ст. и прим. Л.Е. Померанцевой. М.: Восточная литература, 2016.

[2] См.: *Куликов Д.Е.* Орнитологические мотивы в культуре Шан-Инь и их связь с древнекитайской мифологией // URL: https://www.synologia.ru/a/Орнитологические_мотивы_в_культуре_Шан-Инь (дата обращения 09.06.2021).

[3] В буддизме асуры – падшие божества, гневные и воинственные.

[4] Подробнее см.: *Есипова М.В.* Иконография громовников-барабанщиков – японского Райдзина и китайского Лэйгуна // История и культура Японии 11 = History and Culture of Japan 11 / Orientalia et Classica: Труды Института классического Востока и античности. Вып. I (LXXI). СПб.: Гиперион, 2018. С. 56–76.

[5] В 1908 году французский синолог Поль Пеллио обнаружил картину в «пещере манускриптов» (где была расположена библиотека). Ныне хранится в Музее Гиме в Париже.

[6] Этот сюжет изложен в хинаянском источнике «Махапариниббана-сутта» – пали: «Сутра о великом переходе в Абсолютный Покой Нирваны», или «Сутра о великом освобождении» (см.: URL: http://abhidharma.ru/A/Samsara/Content/Mara.htm, дата обращения 09.06.2021), в махаянском санскритском

Мара испытывает Будду
Середина X века
Картина на шелке из Дуньхуана
Музей Гиме, Париж

Мара испытывает Будду
Фрагмент

Этого злого духа также называют «Марой шестого неба» (кит. *Ди лю тянь Мо ван*) – Мира Страстей. Мара обладает страшной силой, способен вовлечь в сферу зла даже божественных и полубожественных существ, препятствует выходу из круговорота бытия, попасть в небесные миры можно только преодолев его искушения. Облик главного проявления Мары на этой картине в целом следует описанному выше образу «асуры» на упомянутой фреске потолка пещеры № 249 (VI век), но здесь он трехглазый

переводе – «Махапаринирвана-сутра» (она несколько отличается от палийской версии), на китайский язык наиболее полный текст сутры (кит. «Дабаньнепань цзин») переведен между 421 и 430 годом индийским монахом Дхармакшемой (кит. Чжу Фафэн, в транслитерации Танмочань, Тануэнь; 385–433). См.: *Рыженков С.Ю.* К истории распространения махаянской Махапаринирвана-сутры в Китае // URL: http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/SNV_2013-20_ryzhenkov.pdf (дата обращения 09.06.2021).

(отметим, что у главы управы Грома в китайской мифологии было три глаза), а в руках держит скрещенные над головой Будды мечи. Лэй-гун изображен в окружении двенадцати бочонкообразных барабанов. Цвет кожи Лэй-гуна на фреске – красный, и здесь вновь возникает еще одна ассоциация с Рудрой (санскр., букв. – красный).

В Японии первые изображения Райдзина датируются VIII веком – он в паре с Фу:дзином, среди других демонов Мары, пугающих и искушающих Будду[1], появляется на иллюминированном свитке (*э-ингакё:*) Сутры о карме прошлого и настоящего (яп. Како гэндзай инга кё:)[2]. Райдзин традиционно изображается краснокожим. Позднее эти два божества появятся в нескольких мандалах периода Хэйан, в числе которых мандала Сутры Золотого сияния победительнейших царей[3] – Конкомё: сайсёокё:-мандара (XII век).

Мы находим уникальное изображение Райдзина на восьмом свитке собрания цветных изображений персонажей эзотерического буддизма сингон «Дзудзо:сё:» (или «Дзиккансё:», в десяти томах-свитках)[4] эпохи Хэйан, в серии, посвященной видьяраджам[5] (яп. *мё:-о:*) и их соратникам.

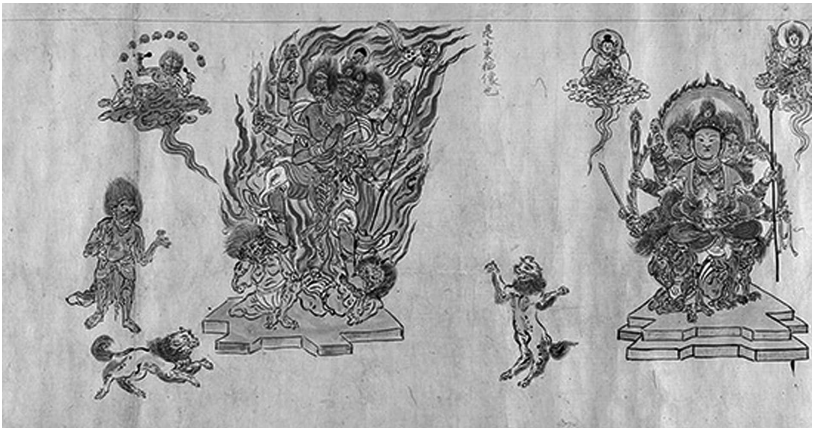
[1] С заглавной буквы пишется имя только Будды Шакьямуни.

[2] Перевел на китайский язык в 435–453 годах индийский монах Гунабхадра (394–468; кит. транслитерация Цюнапатоло). В других переводах – «Сутра о причинах и следствиях», «Сутра причин и следствий прошлого и настоящего», «Сутра о причинах и их плодах в прошлом и настоящем».

[3] В другом переводе – «Всепобеждающая царь-сутра золотого света» («Суварнапрабхаса-сутра»).

[4] Это пособие для художников, составленное монахами Эдзю: (1060–1145) из сингонского храма Ниннадзи (Киото) и Эйгэном, датируется 1193 годом и является более поздней версией руководства, составленного около 1135 года, из храма Дайго:дзи (Киото); ныне хранится в собрании Университета Рюкоку (Киото), содержит 142 изображения божеств с описаниями. См.: *Трубникова Н., Оказов И.* Мандалы «Лотосовой сутры» // URL: https://www.torchinov.com/2012/05/11/мандалы-лотосовой-сутры/ (дата обращения 09.06.2021).

[5] В буддизме видьяраджи (санскр. «владыка [тайного] знания»), кит. *минван*, яп. *мё:-о*: (Царь света, Царь мудрости», также «Царь мантры») – божества-защитники от демонов, в буддийской иерархии занимают третью позицию после будд (яп. *нё:рай*) и бодхисаттв (яп. *босацу*); четвертую группу составляют *тэмбу*/тэн – санскр. дэва. В эзотерическом буддизме мё:-о: считаются гневными защитными проявлениями будд и бодхисаттв. Функция мё:-о: в тайной традиции (миккё:) – овладение страстями, их «сожжение» в пламени подвижничества, обуздании демонов и привлечении их к служению Будде. В Японии известны две группы мё:-о: – одна включает пятерых, другая – восьмерых.



Свиток из «Дзудзо:сё:». 1193
Собрание Университета Рюкоку, Киото

Райдзин в окружении восьми бочонкообразных барабанов представлен здесь отнюдь не как демон и не как сопровождающий персонаж (*до:дзи*), а как эманация восьмирукого темнокожего трехликого Дайгэнсуй (Дайгэн) мё:-о: – одного из Великих видьяраджей, стоящего на каменном пьедестале, попирающего демонов и окруженного языками пламени. Райдзин появляется в облаке дыма, как бы исходящего от этого очищающего пламени, кожа его – красная. Китайское имя этого видьяраджи – Даюаньшуай, санскритское – Атавака[1], это божество индуистского

[1] Букв. – «владыка леса»; также Чавака/Шавака, пали Шлавака; кит. и яп. транслитерация – Атабаку. Предположительно одно из древних неарийских божеств Индии, которое было включено в буддийский тантрический пантеон. Атавака был демоном-якшей, поедающим детей. После принятия Дхармы с помощью Будды стал защитником и помощником последователей учения. Его имя входит в число шестнадцати «благожелательных богов», упомянутых в Сутре Великого совершенства мудрости (Алмазной сутре), ее первый китайский перевод датируется началом V века. Атавака состоит в свите восьми великих помощников Бисямонтэна (санскр. Вайшравана), одного из четырех Небесных царей. Он входил в число Шестнадцати Праведных Богов – яп. Дзю:року дзэнсин, защищавших «Дайханнякё:» (санскр. Махапраджняпарамита-сутра). Его титул – Шавака Махаякшасенапати (санскр. Великий Генерал якша Шавака).

происхождения, перешедшее в буддизм (но в санскритских и тибетских источниках данных о нем нет). В китайских эзотерических буддийских текстах он впервые зафиксирован в конце V века, а к середине эпохи Тан в эзотерическом буддизме чжэньянь он становится одним из важнейших божеств-защитников. Группа видьяраджей (кит. *минван*) в облике трехглавых многоруких демонов приобрела особую значимость после прибытия в 716 году в Чанъань индийского буддийского монаха Шубхакарасимхи (Субхарасимха; 637–735), ставшего одним из основоположников эзотерического буддизма в Китае, где он известен под именем Шаньувэй (в Японии – Дзэммуй). Во времена правления династии Тан группа видьяраджей была расширена до восьми, а во времена династии Сун (960–1127) их стало уже десять. Статус их был очень высок, со второй половины эпохи Тан в эзотерическом буддизме некоторых видьяраджей стали считать даже проявлениями главных будд и основных бодхисаттв.

Тексты о Дайгэнсуй-мё:-о: (а его дхарани[1] перевел на китайский язык Шубхакарасимха) привез в Японию из Китая Ку:кай, перенесший в страну китайский эзотерический буддизм чжэньянь (получивший японское наименование сингон). В сутре, в частности, говорится о том, что когда Атавака – «глава всех полководцев» – призвал всех богов, дэвов, духов и т.п. на борьбу с Марой, «все они <…> одели доспехи и спустились с неба на землю. В это время четыре океана закипели; горы <…> сотряслись, загудели и начали разрушаться; поднялся ураган; сгустились тучи и ударили раскаты грома <…> В это время Будда сказал собравшимся: “Я желаю вступить в нирвану незамедлительно. Я вручил вам всю сокровищницу Дхармы, и вы должны защищать ее”. Тут же все духи и асуры четырех сторон успокоились и стали добрыми духами, защищающими Дхарму». Далее Атавака клянется «разбивать и покорять всех жестоких духов, <…> защищать живых существ и разбивать все оковы мар, <…> поддерживать и защищать находящихся в круговороте жизней и смертей живых существ, отдаляя их от мучений». А затем он произносит дхарани, которая подчиняет ему молнии, удары грома, град, ураган. «Я посылаю духов охранять и защищать страны и оберегать и защищать живых существ, – всех [тех, кто] хранит мою божественную Мантру»[2].

[1] Священные буддийские тексты, распеваемые или речитируемые; имеют заклинательно-охранительный характер, могут быть частью молитв или сутр.

[2] Сутра дхарани Наивысшего Будды Великого Полководца Атаваки / Пер. А. Стеценко // URL: www.surajamrita.com. AtavakaDharani1239_Rus.doc (дата обращения 09.06.2021).

Иконографию Дайгэнсуй-мё:-о: привез получивший эзотерическое посвящение Ку:кая монах Дзё:гё: (?–866), который прибыл в Китай в 838 году (то есть через 34 года после Ку:кая), а в следующем году вернулся в Японию с собранием иконографических образцов, содержащих самые разнообразные изображения Дайгэнсуй-мё:о:, полученные от китайского мастера[1]. В Киото сохранилось много картин-икон и скульптур этого видьяраджи, главным образом в храмах То:дзи и Дайго:дзи, представляющих три формы этого гневного божества с кожей синего цвета: с 18 лицами и 30–36 руками, с шестью лицами и восемью руками и одноликая с четырьмя руками. Однако на свитке «Дзудзо:сё:» Дангэйсуй, как принято было в Китае в эпоху Тан, изображен трехликим с четырьмя руками (кожа его, как и положено, синего цвета). Но ни на одном из известных иконных живописных и скульптурных изображений Дайгэнсуй-мё:-о: нет его спутника-эманации Райдзина. Рискнем предположить, что подобное изображение существовало (раз уж попало в пособие «Дзудзо:сё:») и существует, но не выставляется на публичное обозрение.

Отметим, что барабаны Райдзина в «Дзудзо:сё:» имеют бочонкообразную форму, как и на упомянутой росписи потолка в пещере Могао-ку (Дуньхуан), но их восемь, а не двенадцать. Число восемь в буддизме обладает благой сакральной символикой: восемь спиц имеет колесо Закона, восемь лепестков имеет лотос и, соответственно, лотосовые троны, на которых изображаются будды и бодхисаттвы и т.д. Изменение количества барабанов безусловно имеет большое значение, и к этой проблеме мы еще вернемся. Интересно, что в сопутствующем рисунку тексте в «Дзудзо:сё:» персона Райдзина не называется и никак не комментируется, то есть идея Райдзина как эманации видьяраджи передана посредством исключительно визуально-иконографического канала и, видимо, поначалу была известна лишь в узких монашеских сингонских кругах, представляя «сверхтайную» традицию. Но «тайные» положения эзотерического учения так или иначе проникали в народную среду, а иногда сознательно внедрялись в нее. Так, сингонские монахи являются частыми персонажами не только литературных произведений, но и сказок и легенд, зачастую они «на доступном языке» поясняют какие-то аспекты учения. Например, в «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о доме Тайра») «монах с горы Коя»[2], поясняя некоторые

[1] См.: Atavaka (Daigensui Myo-O) // URL: https://scarletexorcist.wordpress.com/page/3/ doc (дата обращения 09.06.2021).

[2] Ко:я-сан – гора в префектуре Вакаяма, на которой расположено множество сингонских монастырей и храмов, считается духовным центром Японии.

необычайные события, говорит следующее: «Боги, умерив свое сияние, могут преображаться, являясь в разных ипостасях <…> Бывает, что божество принимает облик смертного человека или является нам в женском обличье богини…»[1]. Подобное чудесное превращение произошло и с буддийским образом Райдзина. Проникший в народную среду, он как бы заменил своего «тайного» прародителя – воителя Дайгэнсуй-мё:-о:, который в эпоху Хэйан (794–1185) был главным божеством (*хондзон,* или *гохондзон*[2]) особого придворного буддийского обряда *дайгэнсуйхо:* (или *тайгэн-но хо*:), введенного упомянутым монахом Дзё:гё: из киотского сингонского храма Огурусу Хо:риндзи (его последователем был Тё:дзю). Дзё:гё: перенес в Японию и перевел китайский эзотерический обряд, который передал ему китайский монах Вэньцзи из храма Циюньсы[3]. Этот обряд считался тайным (яп. *хихо:*) и исполнялся как для обретения благ в этой жизни, так и для защиты страны и низвержения внешних врагов. А сам Дайгэнсуй рассматривался как *хибуцу* (букв. «сокровенный/тайный/секретный будда/Почитаемый»), соответственно его изображения были сокрыты от глаз непосвященных. В разных храмах сложились свои практики почитания разных *хибуцу*, например, в киотском храме Киёмидзудэра (Храм Чистой Воды), основанном в VIII веке, *гохондзон* – маленькую скульптурную статую бодхисаттвы Каннон – показывают прихожанам один раз в 33 года!

Известно о первом проведении *дайгэнсуйхо:* во дворце по указанию императора Ниммё: в 840 году. В 870 году монах Тё:дзю совершил этот ритуал с целью подавления восстания древнекорейского царства Силла (яп. Сираги)[4].

Дайгэнсуйхо:, упоминаемый, в частности, в «Хэйкэ-моногатари», по особым случаям (в том числе для подавления внутренних мятежей) проводился вплоть до 1871 года в храме Дайго:дзи, куда был перемещен *гохондзон* (он проводится и ныне в храме То:дзи в течение года после

[1] Повесть о доме Тайра / Пер. со старояпонского И. Львовой. М.: Художественная литература, 1982. С. 238.

[2] Гохондзон – чудотворная святыня храма.

[3] Видимо, это храм в районе Наньань муниципалитета Чунцин на Юго-Западе Китая, основанный в эпоху Тан, на месте которого в XVIII веке был построен новый храм.

[4] См.: *Manabe S.* Protecting the State and Secrete Buddhist Deity // Journal of Indian and Buddhist Studies (Indogaku Bukkyogaku Kenkyu). 2019. Vol. 67. № 2. P. 542–549.

вступления императора на трон[1]). А в 1872 году в военных документах впервые появляется упоминание высшего воинского звания «дайгэнсуй» – генералиссимус, в 1889 году оно было присвоено императору как верховному главнокомандующему армией и флотом; звание существовало до 1947 года[2].

Для исторического преобразования Райдзина в божество народных верований особенно важен исторический факт исполнения обряда *дайгэнсуйхо:* для защиты страны от монгольского нашествия в 1281 году (как и других сингонских ритуалов, посвященных другим видьяраджам). Вот тут и проявилось «тайное» мистическое предназначение буддийского Райдзина как помощника и «плоть от плоти» видьяраджи-*хибуцу* Дайгэнсуя и как последующего объединения его с синтоистским *ками*.

Попытки монгольского вторжения на Японские острова были предприняты дважды: в 1274 и 1281 годах. Оба раза создавались мощные флоты, второй из которых, как считают военные специалисты, был самым большим в мировой истории на тот момент (4400 кораблей)[3]. Частям армии удалось высадиться на японские берега, но они вынуждены были спасаться бегством в Корею (которая уже была захвачена монголами и, как и Китай, входила в состав Великой Монгольской империи), поскольку оба раза корабли, направлявшиеся к Японии, потерпели крушение из-за штормов или тайфунов. И если в высших государственных и монашеских кругах счастливая случайность объяснялась действенностью обряда *дайгэнсуйхо:*, то в народном сознании оба крушения превратились в акты вмешательств божества Грома и Молнии, спасшего Японию: сидя

[1] *Manabe S.* Protecting the State and Secrete Buddhist Deity.

[2] Подобный титул (а не официальное воинское звание) «даюаньшуай», то есть Верховный главнокомандующий, генералиссимус, существовал в Китае в эпоху Цин (1644–1911), позднее став официальным (вплоть до середины 1960-х). Возможно, он также сохранял далекую ассоциацию с почитаемым в поздней китайской даосской и народной мифологии божеством грома – Синь Син-Гоуюаньшуай – «главнокомандующий Синь Син-гоу». Б.Л. Рифтин считал его «даосской имитацией древнекитайского божества грома Лэй-шэня» – см.: *Рифтин Б.Л.* Синь Син-Гоуюаньшуай // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 491.

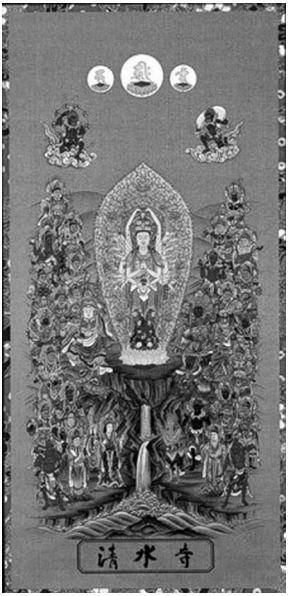
[3] См.: *Кадырбаев А.Ш.* Монгольские вторжения на японские острова в XIII веке (по материалам китайских династийных историй) // Общество и государство в Китае. XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л.И. Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С.И. Блюмхен. М.: Восточная литература, 2007. С. 61–70.

на облаках, Райдзин посылал стрелы-молнии в монгольские корабли (напомним, что второе имя божества – Райдэн – состоит из двух корней: *рай* – «гром» и *дэн* – «сверкание/молния»). Это представление нашло отражение в сочинении японского писателя Кёкутэй Бакин (1767–1848; настоящее имя – Такидзава Окикуни) «Кумо-но таэма-ама ё-но цуки» («Луна, светящая сквозь разрыв в облаках в дождливую ночь»), став еще более популярным. Отметим, что тогда же появилось народное наименование тайфуна *камикадзэ* – «божественный ветер», *камикадзэ* контаминировался и с божеством-напарником Райдзина Фу:дзином, и с отдельным буддийским сингонским божеством воздуха и ветра Фу:тэном (он изображается не с мешком ветров, а с шарфом), являющимся перешедшим в буддизм индуистским божеством воздуха или ветра Ваю. Известно, что Ваю в Ригведе описывался как тождественный Рудре, и эта «единосущность», пройдя сквозь века, вероятно, осталась свойством индуистского Ваю, а потому опосредованная связь Фу:дзина (изображаемого, как уже было сказано, в повязке из тигровой шкуры, подобно Рудре) и Фу:тэна (японского Ваю-Рудры) все же существует.

Для Японии, в течение нескольких веков не подвергавшейся внешним нападениям, попытки вторжения армии Великой Монгольской империи, завоевавшей практически всю Азию, были крупнейшим потрясением, а их плачевный результат способствовал не только укреплению национального самосознания, но и развитию религиозно-националистических тенденций.

Со временем Райдзин и Фу:дзин фактически были присоединены к буддийским *нидзю:хатибусю:* – «28 божествам» *тэмбу*[1], слугам-охранителям одного из распространенных эзотерических образов бодхисаттвы Каннон – Тысячерукой (Сандзю:босацу, санскр. Сахасрабхуджа) и Одиннадцатиликой (Дзю:итимэн, санскр. Экадашамукха), который сложился в эзотерическом буддизме Китая в эпоху Тан, в VII–IX веках. Группы небесных существ *тэмбу* (*тэнбу*), упоминаемые в буддийских текстах (а в Японии состав их может несколько варьироваться в соответствии с традицией того или иного храма), не являются самостоятельными объектами поклонения. В XIII веке Райдзин и Фу:дзин появляются на картинах-иконах на шелке *какэдзику* или *какэмоно* (вертикальных висящих свитках) с изображением Тысячерукой Каннон в окружении божеств-стражей, а Райдзин, ударяющий в восемь бочонкообразных барабанов (хотя места для размещения двенадцати барабанов предостаточно), и Фу:дзин с мешком ветра венчают картины.

[1] Тэмбу/тэнбу, яп. тэн, кит. тянь («небо, небесный»), санскр. дэва – определенный класс полубожеств или «небесных существ» в буддизме.



Бодхисаттва Каннон с охранителями. Какэмоно. 2000
Храм Киёмидзудэра, Киото

Такие *какэмоно* есть в собраниях Бостонского музея и музея Хосоми в Токио. Подобная же картина выполнена современным художником в 2000 году для упомянутого выше храма Киёмидзудэра, посвященного Тысячерукой Каннон (здесь Каннон – в мужском обличье)[1].

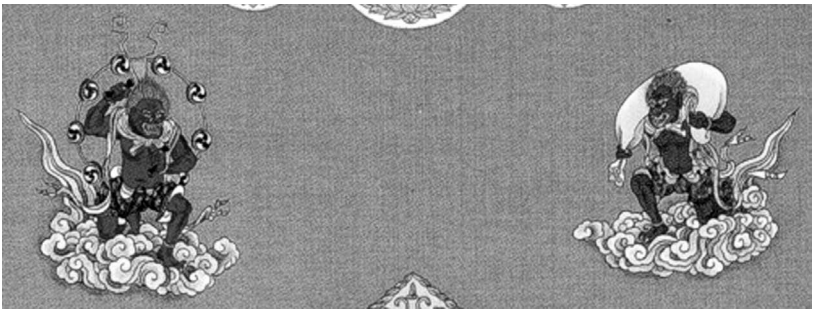
Скульптурные изображения Райдзина и Фу:дзина впервые появляются среди прочих замечательных деревянных скульптур охранителей Тысячерукой Каннон знаменитого киотского храма направления *тэндай* Сандзю:сангэндо: (XIII век)[2], ей посвященного. Храм мыслился его создателями как новая общенациональная государственная святыня в противовес храму Ко:фукудзи в Нара, построенному в 669 году и также посвященному Тысячерукой Каннон. Райдзин и Фу:дзин здесь представлены в числе охранителей Каннон, точнее они добавлены к традиционным 28 ее охранителям (*нидзю: хатибусю:*)[3]. Скульптуры охранителей представляют разных божеств и полубожественных существ, главным образом индуистского происхождения, но, согласно Лотосовой сутре (яп. «Хоккэкё:»), они одновременно являются и воплощениями самой бодхисаттвы Каннон[4].

[1] См.: *Трубникова Н.Н.* Почитаемые существа храма Киёмидзудэра // Культура и форма: К 60-летию А.Л. Доброхотова. М.: ГУ ВШЭ, 2013. С. 322–339.

[2] Официальное название этого тэндайского храма, посвященного бодхисаттве Каннон, – Рэнгэо:ин (Храм Лотосового государя); в народе за ним закрепилось название Сандзю:сангэндо: – букв. «Зал тридцати трех пролетов» (имеются в виду тридцать три пролета длиной в *кэн* [1,81 м] каждый между колоннами длинного деревянного храма-павильона).

[3] Подробнее см.: *Есипова М.В.* Сокровенные смыслы музыкальной иконографии киотского храма Сандзю:сангэндо: // Япония 2014. Ежегодник / Гл. ред. Д.В. Стрельцов. М.: АИРО–XXI, 2014. С. 224–243.

[4] Связь Каннон со звуком зафиксирована в Сурангама-сутре, где описывается, как Авалокитешвара (яп. Каннон, букв. – «видеть звук»), «Та/Тот, кто Слышит Звуки Мира», достигла просветления, медитируя на слушании и звуке.



Бодхисаттва Каннон с охранителями
Фрагмент

Деревянные статуи Райдзина и Фу:дзина. XIII век (?)
Храм Садзю:сангэндо: Киото

Считается, что статуи Райдзина и Фу:дзина к общей скульптурной группе *тэмбу* были добавлены не в XIII веке, а позднее (точной датировки их появления нет). Обе скульптуры ныне имеют статус национального сокровища Японии. Райдзин здесь изображен в окружении восьми барабанов (отметим, что восемь – не только символическое число в буддизме, но и магическое число в древних японских верованиях[1]). Барабаны

[1] В буддизме «восемь» подразумевает совокупность (возможностей и т.п.); в Японии (как и в Китае) «восемь» может означать «множество»; в японской мифологии и поэзии упоминаются восемь богов, восьмислойные облака и т.д.

здесь имеют иную форму – не бочонкообразную, характерную для китайской и японской буддийской иконографии предшествующего периода, а плоскую, близкую форме японских барабанов *хирадодайко* («барабан с плоским корпусом»). Ряд спутников-охранителей Каннон в храме Сандзю:сангэндо: изображены с музыкальными инструментами, относящимися к высокой придворной традиции, но только Райдзин бьет в барабаны, никогда не входившие в состав оркестров придворной музыки, а являющиеся инструментами фольклорной традиции[1]. Скорее всего, это особый знак того, что Райдзин в те времена уже являлся божеством народного культа и именно в этом качестве был зачислен вместе с Фу:дзином в буддийский отряд *нидзю:хатибусю:* – 28 охранителей Тысячерукой Каннон. Скульптор, скорее всего, должен был быть знаком с изображением Райдзина в упомянутом раннем буддийском руководстве «Дзудзо: сё:», а если так, то он сознательно изменил форму барабанов. Отметим, что барабаны подобной формы не встречались до этого момента в японской буддийской иконографии (в амидаистской живописи присутствуют большие барабаны бочонкообразной формы, малые цилиндрические барабаны типа *какко*, известные нам по оркестру придворной музыки *гагаку,* малые бочонкообразные *кэйро:ко*, некогда входившие в придворные оркестры).

Неким тайным знаком, по нашему убеждению, является и изменение количества барабанов Райдзина/Лэй-гуна в буддийской иконографии. Этот вопрос нуждается в дальнейшем осмыслении, но в самом общем виде ситуация такова: в тех случаях, когда Райдзин/Лэй-гун принадлежит к злобным спутникам Мары, у него двенадцать барабанов. Относительно символики числа двенадцать надо отметить, что в буддизме число двенадцать – двенадцатичленная формула бытия, «порочный круг» (двенадцать нидан, причин и следствий, образующих круговорот страдания – сансару). Со временем число барабанов начинает постепенно уменьшаться: из предполагаемых двенадцати на изображениях видно десять или девять и т.п. Но когда Райдзин становится сторонником Будды и охранителем Тысячерукой Каннон, у него всегда восемь барабанов (священное число в буддизме). В тех же случаях, когда тот или иной художник хочет подчеркнуть амбивалентность его образа, то барабанов не восемь, а либо девять-десять, либо пять-шесть.

Скорее всего, именно после создания скульптур храма Сандзю:сангэндо: образы Райдзина с барабанами и Фу:дзина с мешком ветров становятся

[1] Эти барабаны использовались для сопровождения народных песен. По форме эти почти плоские барабаны напоминают древнекорейские *сон бук*, известные по росписям гробниц древнекорейского царства Когурё.

Образцы изображений Райдзина и Фу:дзина в «Буцудзо:дзу:и». Версия 1783 года

каноническими: позднее их изображения включаются во второе издание собрания буддийских изображений «Буцудзо:дзу:и»[1]. Здесь у Райдзина, облик которого приближен к черту-*они* (с рогами)[2], восемь барабанов, отчетливо видно семь. Отметим, что барабаны Райдзина изображены стилизованно, но это не бочонкообразные, а плоские барабаны, как и у скульптуры в храме Сандзю:сангэндо:.

Следует особо обратить внимание на то, что в содержащемся в «Буцудзо:дзу:и» описании образов Пяти бодхисаттв Великой Силы (*годайрики босацу*) – защитников страны, один из них носит имя Райдэнку – «Рев Грома и Молнии» (санскр. Мегхадундубхи-нада; в вишнуизме

[1] «Буцудзо:дзу:и» – одно из первых крупных японских иллюстративных собраний-исследований буддийской иконографии, опубликованное впервые в 1690 году, в период Гэнроку (в расширенной версии – в 1783 году). Иллюстрации (черно-белые) принадлежат Тоса Хидэнобу, текст составил монах амидаистской школы дзё:до Гидзан (1648–1717).

[2] Образ *они* появляется в связи с распространением идеи буддийских рая и ада. Самые ранние буддийские изображения *они* в аду встречаются с конца XII века.

это демон-военачальник[1]; мегха – туча, дундубхи – барабан, нада – рев звук, то есть имя подразумевает рев бури и раскаты грома, передаваемые грохотом барабана, но в иконографии это не отражено); он является гневным проявлением будды Амогхасиддхи (букв. «Сила без поражений», в другом переводе – «Тот, чье достижение не напрасно»; изображается с синей кожей) и видьяраджи /бодхисаттвы Ваджраякши (Конго:-яся)[2]. То есть образ барабанщика Райдзина представлен исключительно иконографически в «Дзудзо:сё:» (см. илл. на с. 110), а образ Райдэна, имеющего более высокий статус посредством литературного описания в «Буцудзо:дзу:и», не относящегося к собственно Райдзину, – напарнику Фу:дзина. Однако становится понятным, откуда взялось второе имя божества Грома – Райдэн, а также и то, что оно тоже связано с буддийским эзотерическим контекстом. В народном восприятии взаимосвязанные и взаимоперетекающие образы Райдзина и Райдэна совместились.

Впоследствии Райдзин и Фу:дзин как бы принимают на себя функции дварапал[3] – яп. Ни-о: («Благожелательные цари»), или Конгорикиси («Держатели ваджр»). Иногда Ни-о: отождествляются с самыми популярными в Японии видьяраджами Фудо: и Айдзэн. Надо отметить, что Райдзин в храме Сандзю:сангэндо: несколько напоминает одного из Ни-о: (а именно Агё:, который изображается с открытым ртом) из храма То:дайдзи в Нара (оскал, стоящие дыбом волосы, напоминающие языки пламени), хотя собственно Агё:, но в несколько ином облике, также присутствует среди скульптур в Сандзю:сангэндо:. Образы Райдзина

[1] В вишнуизме это демон-военачальник. Упоминается в «Бхагавата-пуране» («Шримад-Бхагаватам», одна из датировок – V век), где, в частности, описываются различные аватары Вишну. Вишнуизм, как известно, сыграл значительную роль в формировании учения сингон.

[2] Имя Мегхадундубхи-нада японские буддисты заимствовали из перевода сутры «О человеколюбивом государе («яп. «Нинно:кё») Кумараживы (кит. Цзюмолоши, сокр. – Лоши, Ши; яп. транслитерация Кумарадзу; 344 или 350, Куча, Восточный Туркестан – 409 или 431, Чанъань), которое впоследствии в переводе Амогхаваджры (705, Самарканд (по данным Локеша Чандры) – 774; кит. имя Букун Цзинь Ган, яп. – Фуку Конго:), четвертого патриарха китайского учения чжэньянь, было заменено на имя бодхисаттвы Конго:-Якуся. См.: *Фиссер М.В. де*. Древний буддизм в Японии М.: Серебряные нити, 2016. С. 101–105.

[3] Дварапалы (санскр., от «двара» – ворота, дверь и «пала» – охрана, защита; кит. хэнхаэрцзян) – в индуизме и буддизме образы привратников-охранников, стоящих возле ворот или входа в храм.

Врата Фу:райдзиммон (Каминаримон) храмового комплекса Кинрю:дзан Сэнсо:дзи, Токио

и Фу:дзина сохраняют то же противопоставление, что и образы привратников Ни-о: – Райдзин агрессивен, Фу:дзин суров и более сдержан. Обычно у них трех- или четырехпалые руки и ноги, на голове рога, как у чертей *они*, что отражает взаимодействие иконографии Райдзина с иконографией *они*.

Скульптурные изображения Райдзина и Фу:дзина в эпоху Камакура (1192–1333) начинают устанавливать у ворот храмов (Райдзин – слева от входящего). Например, в токийском храмовом комплексе Кинрю: дзан Сэнсо:дзи в районе Асакуса перед храмом Каннон есть Врата Фу:дзина и Райдзина – Фу:райдзиммон (в народе они более известны как Каминаримон – Врата бога Грома/Каминари, их запечатлел на цветной гравюре Хокусай; в Национальном парке Никко: при входе в тэндайский храм Ринно:дзи с мавзолеем третьего сёгуна династии Токугава – Токугава Иэмицу (XVII век) тоже есть подобные врата – Нитэммон (Врата двоих *тэн*) с деревянными статуями этих двух божеств (у Райдзина здесь восемь барабанов).

Традиционно на мембранах барабанов присутствует орнаментальный символ *мицудомоэ* (тройной *томоэ*)[1]. Поскольку элементы узора напоминают *магатама*[2], то он иногда рассматривается как синтоистский символ,

[1] Аналогичный символ (кор. *сам тэгык такэ*) также с древних времен изображается на мембранах корейских барабанов.

[2] *Магатама* – изогнутая бусина из драгоценного камня в виде запятой, одна из трех регалий Императора Японии.

хотя ведет происхождение от китайского графического изображения мировых сил *инь–ян* и может трактоваться как китайская триада *сань цай*: Небо – Земля – Человек (кит. *Тянь-Ди-Жэнь*). Тройной *томоэ* имеет свое значение и в буддизме, тибетцы называют его *ганкил* – «колесо радости». «Колесо радости» обычно изображается в центре дхармачакры и символизирует победу над «тремя ядами» (невежества, привязанности и отвращения). Согласно народным представлениям, *мицудомоэ* обеспечивает защиту от огня. Этот символ многозначен, но в позднем Средневековье он стал зна́ком японского синтоистско-буддийского бога Хатимана – покровителя воинов и самураев во время битв. В нашем случае он будто косвенно намекает на сближение образов Райдзина и Хатимана[1].

В дальнейшем образы Райдзина и Фу:дзина попадают в живопись *эмаки* (живопись на горизонтальных бумажных или шелковых свитках *эмакимоно*) как иллюстрации многочисленных посвященных им или както связанных с ними легенд. Следует напомнить, что в японских верованиях были и другие воинственные божества Грома и Молнии, которые так или иначе смешивались с образом Райдзина. Вот один из популярных сюжетов, изложенный в «Китано энги» («Легенды храма Китано»): неспокойный дух блестящего придворного поэта и каллиграфа, министра Сугавара-но Митидзанэ (845–903), изгнанного императором по ложному обвинению, превратился в бушующее божество Грома: после его смерти начались стихийные бедствия и последовали смерти в домах его противников. Посмертно его повысили в должности, но и это не помогло – от удара молнии сгорело одно из зданий императорского дворца. Возник интересный культ: поэта стали называть Сугавара Митидзанэ-Тэндзин (*тэндзин* – букв. «небесное божество/тэн») или Икадзути Тэндзин (Икадзути – имя синтоистских божеств Грома и Молнии). На свитке с иллюстрациями «Китано Тэндзин энги эмаки» (XIII век) есть изображение краснокожего рогатого божества Грома в окружении связки бочонкообразных барабанов (видны не все, но можно предположить, что их восемь), а барабаны – это главный атрибут Райдзина. Таким образом, культ синтоистского бога Грома Икадзути, но изображаемого в буддийском

[1] Хатиман – очень почитаемое божество. Он мог представать и в статусе бодхисаттвы с титулом Дайбосацу – Великий бодхисаттва, который получил в 781 году (см.: *Дулина А.М.* Проблема генезиса культа божества Хатиман в японской историографии // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2012. № 4. С. 63); в этом случае изображался с монашеским посохом *сякудзё*:. В стране насчитывается около 25 тысяч храмов, посвященных Хатиману.

Изображение Икадзути Тэндзина
Китано Тэндзин энги эмаки. XIII век

иконографическом стиле Райдзина, стал составной частью культа Тэндзина[1]. Известно, что в столице – городе Хэйан – проводились обряды успокоения его души. Истории Сугавара-но Митидзанэ посвящена пьеса театра Но под названием «Райдэн» (позднее в репертуаре театра Кабуки появилась пьеса «Каминари»[2]). Буддисты причислили Тэндзина к бодхисаттвам[3], а с распространением в стране неоконфуцианства стали акцентироваться прижизненные таланты Сугавара-но Митидзанэ, и Тэндзин стал покровителем учености, божеством каллиграфии и словесности[4]. Но представление о воинственности божеств грома Икадзути

[1] Среди масок театра Но есть маска Икадзути – со страшным оскалом, но без рогов.

[2] Обратим внимание на имя и название пьесы «самурайского» театра Но «Райдэн», скомпонованное из двух «онных» чтений иероглифов, то есть японизированных китайских их чтений и собственно японского имени божества Грома – Каминари (ками – синтоистское божество, нари – издающее низкий громкий звук/гром) в названии пьесы театра Кабуки, театра городского сословия купцов и ремесленников.

[3] Основание упомянутого храма Китано связано с умилостивлением Тэндзина.

[4] И сейчас Тэндзину молятся в начале учебного года и перед сдачей экзаменов, в стране множество посвященных ему синтоистских святилищ.

(Икадзути-но ками) и Икадзути Тэндзина живо в народной памяти (ныне в Японии несколько тысяч синтоистских святилищ, посвященных Тэндзину[1]). Не случайно именем Икадзути японцы назвали тип эскадренных миноносцев (первый «Икадзути» был спущен на воду в 1898 году).

В период Токугава (Эдо; 1603–1867) пару божеств Райдзина и Фу:дзина стали изображать на бумажных ширмах или экранах (яп. *бё:бу*), и трактовка их образов обрела чуть юмористический характер[2]. Самая известная и первая из них – работа Таварая Со:тацу (1570 или 1600 – ок. 1640)[3]. Ширма с рисунком Фу:дзин–Райдзин-дзу (169,8 × 154,5 см) находится в Кэннинди-зи, старейшем дзэнском храме Киото (на обозрение выставляется копия ширмы). Барабаны (их восемь?) бочонкообразной (почти цилиндрической) формы, на мембранах – узор *мицутомоэ*. Вторая – реплика-список картины Со:тацу, которую создал художник Огата Корин (1658–1716). Ныне ширма демонстрируется в Токийском Национальном музее. Обе ширмы имеют официальный статус важной культурной ценности – яп. *дзю:ё: бункадзай*[4]. На этих поздних изображениях (XVII век) размер барабанов Райдзина, представленного в виде рогатого демона, уменьшается, а число их увеличивается до двенадцати (то есть до «исходного» числа барабанов китайского буддийского Лэй-гуна – злобного демона), но видны восемь-девять (остальные скрыты облаками), несколько изменяются их очертания, и этот атрибут божества обретает крайне стилизованную форму. Репродукцию этих великолепных изображений сделал и художник, мастер росписи ширм Сакаи Хо:ицу (1761–1828), возродивший стиль Огата Корина (ширма находится в собрании Художественного музея Идэмицу в Токио), у Райдзина видно девять барабанов, предполагается, что их двенадцать.

Не обошел вниманием образ божества Грома и Хокусай в своих знаменитых *манга* (начало XIX века). В его *манга* встречается и пара – Райдзин и Фу:дзин, и изображение одного Райдзина – в образе демона, побежденного легендарным Кинтаро: («Золотым мальчиком») и прикованного

[1] См. подробнее: *Федянина В.А.* История культа Тэндзин в легендах и мифах // Синто. Память культуры и живая вера. М.: Аиро-XXI, 2012. С. 101–116.

[2] Юмористические трактовки религиозных образов связаны с дзэн-буддизмом.

[3] По некоторым сведениям, он был буддийским монахом, в 1630 году он получил звание *хоккё* – Мост Дхармы, третий ранг, присуждаемый буддийским художникам.

[4] Это второй по значимости статус для оценки предметов культурного наследия Японии, первый – *кокухо:* –«национальное сокровище».

к дереву. Облик его здесь сближается с упомянутым выше персонажем народных верований *они*[1], но валяющаяся на земле перед ним разрубленная связка плоских барабанов свидетельствует о том, что изображен не *они*, а именно Райдзин.

Кацусика Хокусай
Поверженный Райдзин. Манга
Начало XIX века

О том, насколько популярен и значим был образ буддийского Райдзина/Райдэна, говорят следующие факты.

Знаменитый на всю страну, ставший легендой непобедимый борец сумо Сэки Тарокити (1767–1825; его рост был 1,97 м, вес – 169 кг) прославился под профессиональным псевдонимом Райдэн (Гром-Молния) или Райдэн Тамээмон (Тамээмон можно перевести как «[Призванный охранять, Предназначенный для охраны] Охраняющий ворота справа или Правый страж ворот», то есть это имя однозначно намекает на Райдзина/Райдэна как одного из дварапал). В XX веке он стал национальным символом непобедимости, ему был установлен памятник в городе Томи (префектура Нагано)[2].

[1] Как черта-*они* трактует это изображение искусствовед Е.С. Штейнер, см.: *Штейнер Е.* Манга-манга // Зеркало. 2011. № 35. С. 124–162 – см. также: URL: http://zerkalo-litart.com/?p=210 и URL: https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/fa1b7s4upl/direct/76720078.pdf (дата обращения 09.06.2021)

[2] Как пишет А.А. Накорчевский, «считается, что борцы сумо обладают не только физической, но и духовной силой, способной отгонять или усмирять злых духов. Например, в период Эдо (1613–1867) в случае, если кто-нибудь заболевал, одним из лучших рецептов считалось приглашение борца сумо, чтобы он просто потренировался во дворе дома больного. Знаменитый силач той поры Райдэн (Молния) Тамээмон почитался вообще как спаситель всей столицы, ибо сумел остановить эпидемию кори» (*Накорчевский А.А.* Синто. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2000. С. 285).

Утагава Кунисада
Музицирующий Райдзин.
Середина XIX века

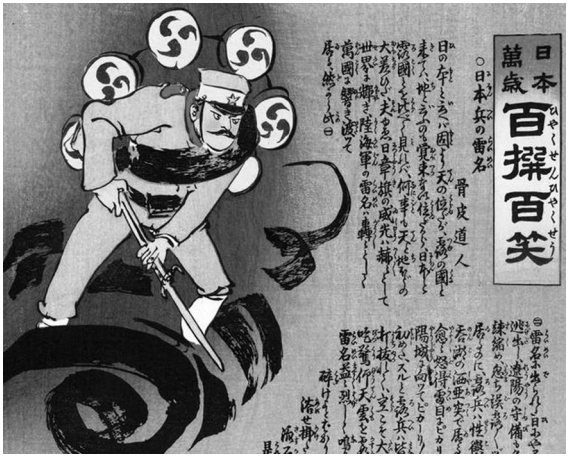
На картинах художников XIX века, среди которых Утагава Кунисада (1786–1865), акцентируется юмористический аспект образа, заложенный в картинах-ширмах *бё:бу*, причем Райдзин изображается музицирующим на сямисэне (инструмент развлекательной музыки городской традиции): на одной картине он флиртует с богиней Бэндзайтэн (японской Сарасвати), на другой (где художник возвращается к древнему даосскому контексту образа) – явно подвыпивший, со сломанным рогом, играет подпевая, сам для себя.

Казалось бы, Райдзин с веками утратил свою эзотерическую сущность эманации видьяраджи (который, в свою очередь, являет аспект бодхисаттвы), однако она все же оставалась понятной и близкой посвященным[1], о чем свидетельствует, например, одна из работ первого карикатуриста Японии, выходца из самурайской семьи Кобаяси Киётика (1847–1915)[2] – карикатура, посвященная событию Русско-японской войны на территории Китая: победе Японской армии в битве при Телиссу 14–15 июня 1904 года, заставившей русскую армию отступить[3]. Художник в качестве покровителя японских воинов и в качестве

[1] Здесь стоит обратить внимание на большую популярность эзотерического учения сингон в Японии – по статистике сингонских храмов в Японии в 2,5 раза больше, чем тэндайских.

[2] Его считают и одним из последних великих мастеров, завершивших историю *укиё-э*. См.: Очень разный Кобаяси Киётика // URL: http://umbloo.livejournal.com/393178.html (дата обращения 09.06.2021).

[3] Подробнее см.: *Есипова М.В.* Сатирическая гравюра Киётика Кобаяси «Как Райдзин до смерти напугал русских» (1904). Иконографическая история образа японского божества Грома // Современное искусство Востока: ключевые процессы, опыт систематизации, проблемы музеефикации. Сб. материалов Третьей международной научной конференции. М., 2021. (в печати).



«Как Райдзин до смерти напугал русских». 1904
Карикатура Кобаяси Киётика. Йосикава

символа или метафоры победоносного духа Японской армии представил не Хатимана, покровителя воинов-самураев, а буддийского Райдзина в облике пехотинца Японской армии. Барабаны – вероятно, подразумевалось, что их восемь, но видно шесть – образуют символический ореол-нимб над головой Райдзина, как бы намекая на нимб бодхисаттвы. Но, думается, в данном случае художник хотел подчеркнуть уверенность японцев в божественной помощи и упование на нее в любых военных конфликтах, а также указать на мистическую связь простого пехотинца (в образе Райдзина) с верховным главнокомандующим (Дайгэнсуй), которая на протяжении веков сохранялась в коллективном сознании нации[1].

Иконография образа Райдзина и его модификаций, несмотря на современные трактовки Райдзина/Райдэна как синтоистского или синто-буддийского божества, являет яркий пример мощного воздействия эзотерического буддизма на формирование японских народных верований.

[1] В связи с одной из побед японцев во время Русско-японской войны показательно свидетельство британского военного агента при Первой японской армии генерал-майора сэра Яна Гамильтона, общавшегося с японскими военачальниками: «Здесь не видно ни малейшего признака торжества. Известие о победе было принято всеми совершенно спокойно и как факт вполне естественный» (*Гамильтон Я.* Записная книжка штабного офицера во время русско-японской войны / Пер. с англ. Б. Семенова. М.: Воениздат, 2000).

Выражение универсального

М.А. Чегодаев

«Возникла мысль в образе Атума». Размышления о судьбе иероглифики

Многолетней и верной любовью в научной жизни Сергея Николаевича Соколова-Ремизова была и есть китайская каллиграфия – доведенное до совершенства мастерство выведения на бумаге иероглифических знаков, давно ставшее замечательным полноправным видом искусства. Для великой тысячелетней культуры Китая иероглифика – нечто гораздо большее, нежели просто система коммуникации: возникшая несколько тысячелетий тому назад, она продолжает нести в себе не только звучание китайского языка, но его «картину мира», память о том, какой она была в древности, какой она видится сейчас. Рисунчатая письменность не только отражает фонетику, как это делают алфавитные системы, но и запечатлевает образы, то есть по природе своей является искусством, и сказать, что появилось раньше – искусство или письменность – уже невозможно. Китайская культура по сути своей иероглифична: образность, слово и движение (передача которого – важнейшая задача каллиграфии) переплетены в ней неразрывно. Неслучайно *исян* – искусство гармонии в сочетании живописи, поэзии и каллиграфии в одном произведении – это «образ вдохновенной мысли». Не будучи китаистом, я хочу посвятить Сергею Николаевичу, великому мастеру *санъцзюэ* (мастеру «трех совершенств»), мою статью об одном замечательном памятнике другой великой иероглифической культуры – древнеегипетской, с надеждой, что ему она покажется интересной.

Вот уже ровно сто двадцать лет одним из важнейших памятников древнеегипетского богословия по праву считается иероглифический текст, вырезанный на прямоугольной каменной плите, хранящийся в египетском отделе Британского Музея. В науке памятник известен под условными

названиями «Памятник мемфисской теологии», «Мемфисский богословский трактат» или «Камень Шабáки» – по имени фараона XXV «кушитской» династии, по приказу которого текст был выбит на камне. Внешне сильно покалеченный памятник ничего особо интересного собой не представляет, а вот содержание текста – удивительное. Это одна из дошедших до нас древнеегипетских космогоний, описывающая сотворение мира великим мемфисским богом Птахом. Причем творит он Вселенную божественным Словом, что, разумеется, не могло не вызвать особый интерес в Европе и Америке. История изучения памятника сама по себе крайне занятна, но, несмотря на ее уже весьма солидный возраст, очевидно, что до ее завершения еще очень далеко. Как и многие выдающиеся творения человеческой мысли, «Памятник мемфисской теологии» содержит в себе гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд, тем более что наш взгляд видит уже совсем не так, как видели мир те, кто создавал этот замечательный текст. Я позволю себе высказать несколько предположений о том, как, по моему разумению, устроен мир, сотворенный Птахом мемфисским, и о том, как это творение осуществлялось.

Итак, «Камень Шабаки» (BM 498) представляет собой прямоугольную плиту зеленой брекчии размером 138,5 × 93 см; площадь поверхности, занимаемая текстом, – 132 × 69 см. Памятник поступил в Британский музей в 1805 году в качестве дара от графа Спенсера (многолетнего попечителя музея) и, как теперь установлено, прибыл в Лондон из Александрии в роли корабельного балласта[1]. За сто лет пребывания в музее он, разумеется, несколько раз попадал в поле зрения египтологов – в конце XIX века его дважды пытались прочитать, но, кроме двух горизонтальных строк достаточно «провокационной» вводной части, ничего разобрать не удалось.

«Живой Хор[2], давший процветание Обеих Земель; Две Владычицы, давшие процветание Обеих Земель; Золотой Хор, давший процветание Обеих Земель; царь Верхнего и Нижнего Египта Неферкара; Сын Ра Ша[бака], возлюбленный Птахом-к-югу-от-его-Стены[3], который живет вечно, подобно Ра.

Этот текст был заново переписан его величеством в Доме его отца Птаха-к-югу-от-его-стены, так как его величество нашел это творение

[1] *El Hawary A.* New Findings about the Memphite Theology // Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists. Leuven: Peeters, 2007.

[2] Следуют пять компонентов традиционной царской титулатуры.

[3] Одна из главных «ипостасей» Птаха. Видимо, имеется в виду стена большого храма – «Дома Птаха» в Мемфисе.

предков изъеденным червями, и его не понимали от начала до конца. Его величество скопировал его заново, чтобы он стал лучше, чем был прежде, чтобы его [Шабаки] имя сохранилось и его памятник пребывал в Доме его отца Птаха-к-югу-от-его-Стены на протяжении вечности, в качестве того, что сделал Сын Ра [Шабака] для своего отца Птаха-Та-тенена[1], чтобы дарована была ему [Шабаке] жизнь вечная».

Словно в подтверждение слов Шабаки шестьдесят два столбца текста, расположенные под этими строками, не могли понять от начала до конца.

В 1901 году текст был издан и переведен выдающимся ученым, создателем американской египтологии Дж.Г. Брэстедом[2] и стал наконец достоянием науки. Прежде всего он установил, что основной текст на «Камне Шабаки» написан так называемым «ретроградным» письмом, при котором читать его следует с противоположного края, нежели тот, от которого пытались это делать. Этот факт как будто объяснял, почему древний текст «творения предков» «не понимали от начала до конца», а заодно и подтверждал правдивость слов кушитского фараона: во времена Шабаки ретроградным письмом уже давным-давно не пользовались. Издание «Философии мемфисского жреца», как назвал его Дж. Брэстед, произвело огромное впечатление. В первую очередь, конечно, это очевидная близость по духу древнеегипетского текста столь знакомым всем европейцам того времени первым словам Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него на́чало быть, и без Него ничто не на́чало быть, что́ на́чало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»[3].

Вполне естественно, что в древнем тексте очень соблазнительно было увидеть истоки учения о Логосе и вообще античной философии. К тому же, как отмечал уже Брэстед, язык «Мемфисской теологии» выглядел чрезвычайно архаичным, близким к языку «Текстов Пирамид». Если верить словам Шабаки, перед нами оказалась добросовестная копия очень древнего текста, что, в свою очередь, отодвигало зарождение философии к временам ранней молодости египетской цивилизации. За изучение

[1] Буквально «Поднимающаяся земля» – «ипостась» Птаха как первотверди, холма, поднявшегося из предвечных вод во время Творения.

[2] *Breasted J.H.* The Philosophy of a Memphite Priest // Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. 1901. Bd. 39. S. 39–54.

[3] Ин. 1: 2–5.

памятника взялись крупнейшие ученые[1] и довольно скоро стало казаться, что смысл и содержание памятника достаточно хорошо понятны и изучены. Хотя мнения иногда расходились: там, где одни видели «мистериальную драму», другие определяли мифологическое повествование. Дело в том, что более всего интересующий ученых теологический текст (столбцы 53–61) пребывает в обрамлении двух других, явно имеющих к нему отношение, но все же самостоятельных текстов. Первый из них (столбцы 3–47) действительно представляет собой нечто напоминающее мистерию, в которой повествуется о том, как бог земли Геб оставил Египет «в наследство» Хору и как прекратилась вражда Хора и Сетха. К сожалению, текст очень сильно пострадал, а в центре плиты практически разрушен. Второй текст (столбцы 61–64) кратко повторяет суть первого раздела. В обоих этих текстах всячески подчеркивается ведущая роль Мемфиса – «Весов Обеих Земель» – в судьбе Египта. Непосредственно перед «богословским» разделом находится удивительный, к несчастью, сильно покалеченный текст (столбцы 48–52), в котором перечисляются «восемь Птахов» – богов его Эннеады.

«Боги, возникшие в Птахе:
Птах на великом престоле.
Птах-Нун, отец, который [создал] Атума.
Птах-Наунет, мать, родившая Атума.
Птах-Великий – это сердце и язык Девяти [Богов].
[Птах] ....., родивший богов.
[Птах] ....., родивший богов.
[Птах] .....
[Птах] Нефертум у носа Ра каждый день».

В том же, что касается важнейшей части памятника, у исследователей в общем сложилось единство мнений. Прекрасное описание и краткий

[1] *Erman A.* Ein Denkmal memphitischer Theologie // Sitzungsberichte der Königlich preußischen Akademie der Wissenschaften. 1911. T. 42. S. 916–950; *Sethe K.* Das «Denkmal memphitischer Theologie», der Schabakostein des Britischen Museums // Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens. 1928. T. 10; *Junker H.* Die Gotterlehre von Memphis (Schabaka-Inschrift) // Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. 1939. № 23; *Idem.* Die politische Lehre von Memphis // Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. 1941. № 6.

обзор «Памятника Мемфисской теологии» с позиций, достигнутых к тому времени наукой, оставил выдающийся русский ученый академик Б.А. Тураев в своей блестящей «Египетской литературе»: «Счастливый случай сохранил нам обрывки одного древнейшего памятника египетского богословия, указывающий на то, что уже в эпоху пирамид, при отсутствии определенного для всего Египта канона, египетская религия открывала дверь богословским умозрениям, развивавшимся под сенью храмов в различных центрах религиозной жизни. Уже самые Тексты Пирамид находятся в несомненной связи с умозрениями гелиопольского жречества, провозгласившего Эннеаду солнечного бога Атума-Ра и сопоставившего с нею хтонические божества. В соседнем большом религиозном центре – Мемфисе, сделавшемся и политической столицей, происходила аналогичная работа богословской мысли. Около 720 года до Р.Х. эфиопский фараон Шабака, вероятно, по просьбе жрецов главного мемфисского храма в честь Птаха, повелел начертать на черном граните[1] текст, который до тех пор как “произведение предков” хранился написанным на папирусе и не мог избежать разрушительного действия двух тысячелетий: “он был проеден червями, и его не понимали от начала до конца”. Жрецы имели основание дорожить этим документом – он был плодом тенденциозного богословствования, доказывавшего верховенство и единство их бога. Но спасти целиком памятник было уже нельзя – сильно пострадало начало, много пробелов оказалось и в середине, да и язык был настолько архаичен, что иерограмматы храма не нашли возможным последовать непохвальному обыкновению своих не отличавшихся строгостью филологических приемов современников и почти не изменили древней орографии, едва ли сами понимая памятник в его целом. Но с ним случилась новая беда: поздние обитатели местности Мемфиса сделали из него мельничный жернов, вследствие чего погибла еще часть иероглифических строк. В таком виде камень попал в Британский Музей еще в 1805 году и только недавно, благодаря трудам Брэстеда и Эрмана, был оценен по достоинству. Пред нами древнейший памятник богословия, возводящего все существующее к единому началу – местному богу Птаху. Найдя текст глубочайшей древности, излагавший в драматической форме историю Гора и Сетха, и, кажется, бывший известным и авторам сборника Пирамидных

[1] То, что носитель текста – зеленая брекчия, было установлено совсем недавно; в самом Британском Музее памятник на этикетке обозначен как «Мифологический текст на черном базальте» (Black Basalt Mythological Text). – *М.Ч.*

текстов, мемфисские жрецы дали к нему комментарий, в котором они объявили происшедшими в местности Мемфиса главнейшие эпизоды этой истории и отожествили своего бога с Гором и первобытным “отцом богов” Нуном, из которого произошло восемь других Птахов, в числе которых – родители гелиопольского Атума и “величайший” Птах – “сердце и язык Эннеады”, обыкновенно в общеегипетской религии именуемые Тотом и Гором. Форма Птаха “Обладатель сердца и языка” и создала все существующее от богов до червей и учредила культ. Таким образом мемфисский богослов едва ли не в половине III тысячелетия до Р.Х. измыслил своеобразную монотеистическую систему и объяснил весь мир как результат мысли и слова божества! “Все сущее получило бытие сначала в сердце”, то есть в мысли верховного существа, “язык”, то есть слово которого вызвало их к реальной жизни. Мы не удивимся, что этот текст уже использован историками учения о Логосе и исследователями источников герметизма»[1].

В том, что касается грамматики текста «Мемфисской теологии», особых разногласий нет, и переводы его на разные языки, разные по времени, практически совпадают. Я привожу здесь великолепный русский перевод М.Э. Матье с несколькими мелкими корректурами: «Возникла в сердце [мысль] в образе Атума, возникла на языке [мысль] в образе Атума. Велик и огромен Птах, давший [жизнь] всем богам и их ка через это сердце <…>, в котором Хор превратился в Птаха, через этот язык <…>, в котором Тот превратился в Птаха.

Случилось, что сердце и язык получили власть над [всеми] членами, ибо они познали, что он [Птах] в каждом теле, в каждом рту всех богов, всех людей, всех зверей, всех червей и всего живущего, ибо он мыслит и повелевает всеми вещами, какими желает. Его Девятка богов пред ним – это зубы и губы. Это семя и руки Атума, ибо возникла Девятка богов Атума через его семя и его пальцы. Девятка же богов [Птаха] это зубы и губы в этих устах, называвших имена всех вещей и из которых вышли Шу и Тефнут. Девятка создала зрение глаз, слух ушей, дыхание носа, чтобы они осведомляли сердце. Ибо это именно оно дает выходить всякому знанию, а язык повторяет все задуманное сердцем.

Так родились все боги, Атум и его Девятка и так возникло каждое Слово Бога из того, что задумало сердце и приказал язык. И так были этим словом созданы Ка и определены Хемсут, которые творят всю пищу и всю еду.

[1] *Тураев Б.А.* Египетская литература. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. Стр. 39–41.

И была дана жизнь миролюбивому, и была дана смерть преступнику, и были созданы всякие работы и всякие искусства, труды рук, хождение ног, движение всех членов согласно этому приказанию, задуманному сердцем и выраженному языком и творящему назначение всех вещей.

И случилось, что было сказано: “Тот, кто создал Атума и сотворил богов” о Птахе-Та-тенене, породившем богов. Вышли из него все вещи: пища и еда, пища богов и все другие прекрасные вещи. И так было найдено и признано, что его сила больше, чем всех других богов.

И был Птах доволен после того, как он создал все вещи и все божьи слова. И он породил богов, он создал города, он основал номы, он поставил богов в их святилища, он учредил их жертвы, он основал их храмы, он создал их тела по желанию их сердец. И вошли боги в свои тела из всякого дерева, из всякого камня, из всякой глины, из всяких вещей, которые на нем росли, из которых они возникли. И собрались вокруг него все боги и их Ка, довольные, соединившись с Владыкой Двух Земель»[1].

Неудивительно, что ученым не потребовалось много времени, чтобы признать, что в идеях «Мемфисской теологии» содержался подход, очень близкий греческому учению о Логосе. Параллели с описанием Творения в книге Бытия в Ветхом Завете или с первой главой Евангелия от Иоанна в Новом Завете очевидны, как и с некоторыми другими древними текстами и философиями. Фактически основной целью Брэстеда, написавшего свой «быстрый набросок», было привлечь внимание к важным философским идеям, изложенным в памятнике[2]. Об этой позиции свидетельствует сверхвосторженное высказывание Луиса Жабкара: «Один из важнейших документов всей египетской литературы <…> это памятник Мемфисской Теологии <…> Воздействие Мемфисской Теологии было настолько фундаментальным, что его эффект и влияние на египетскую религиозную мысль оставалось неизменным до конца существования египетской религии. Не имеющий аналогов в истории Древнего Востока по своему космогоническому значению, он путешествовал из века в век, от одной теологической системы к другой <…> становясь универсальной богословской темой»[3].

Справедливости ради надо сказать, что солидарное мнение о чрезвычайной древности текста «Мемфисской теологии» было радикально

[1] *Матье М.Э.* Древнеегипетские мифы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 84.

[2] *Breasted J.H.* The Philosophy of a Memphite Priest. P. 40.

[3] *Žabkar L.* The Theocracy of Amarna and the Doctrine of the Ba // Journal of Near Eastern Studies. 1954. Vol. 13. № 2. P. 87.

поколеблено в 1973 году когда Ф. Юнге[1] показал, что, по его мнению, архаичность текста и языка памятника – фиктивные, специально сфабрикованные с целью пропаганды и культа Птаха, и Мемфиса с его вновь обосновавшейся там царской резиденцией в целом. На какое-то время эта точка зрения восторжествовала, причем утверждалось, что фальсификаторы дошли до того, что имитировали лакуны в «проеденном червями» свитке, оставив пропуски в тексте не из почтения к протографу, а из пропагандистских соображений. То, что для такой масштабной фальсификации жрецы Шабаки должны были знать мельчайшие тонкости грамматики, синтаксиса и оформления текстов эпохи Древнего царства не хуже современных исследователей, как-то в расчет не принималось. В дальнейшем столь радикальные мнения все же уступили место более трезвым, а Дж.П. Аллен показал, что идеи, изложенные в «Мемфисской теологии», обнаруживаются уже в «Текстах Саркофагов»[2]. Так или иначе, но получается, что идеи Творения, отраженные в тексте «Камня Шабаки» по происхождению действительно древние, а само их наличие явно свидетельствует о том, что философия началась не с древних греков.

И вот тут мы переходим к самому непростому вопросу: все ли мы правильно понимаем в этом тексте – не в грамматическом, а именно в содержательном плане? Если начать внимательно разбирать оригинальный текст «Мемфисской теологии», мы сразу обнаружим, что приведенный мною выше перевод не вполне соответствует оригиналу. И вина здесь не в ошибках переводчика: многие обороты египетских предложений не поддаются прямому переводу. Приходится находить наиболее удовлетворительный вариант максимально близкого пересказа. Но иногда оказывается невозможным и это. Так, замечательное и звучное начало «Мемфисской теологии»: «Возникла в сердце [мысль] в образе Атума, возникла на языке [мысль] в образе Атума...» воспринимается нами не так, как написал ее автор. Поразительная способность египетского языка при желании опускать члены предложения, даже подлежащие, привела к тому, что автор текста, не желая обозначать, что же возникло в сердце и на языке, спокойно обходится без этого, не нарушая никаких правил египетской грамматики. Ни один европейский язык на это не способен,

[1] *Junge F.* Zur Fehldatierung des sog. Denkmals memphitischer Theologie oder Der Beitrag der ägyptischen Theologie zur Geistesgeschichte der Spätzeit // Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Kairo. 1973. Bd. 29. S. 195–204.

[2] *Allen J.P.* Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts. New Haven: Yale Egyptological Studies, 1988. P. 38–43.

Памятник мемфисской теологии, или «Камень Шабаки»

и мы поневоле вставляем какое-либо слово взамен пропущенного. Поскольку это должно быть подлежащим, в переводе оно оказывается важнейшим по смыслу, и от того, что мы придумали, зависит и смысл предложения! М.Э. Матье, как и многие другие, выбрала слово «мысль», что сразу диктует нам логику дальнейших рассуждений. Возможно, честнее было бы сделать то, что сделал в своем переводе Дж. Аллен, а именно сказать: «Возникло в сердце *нечто* в образе Атума». Не уверен, однако, что это лучший вариант: такой неопределенный сумбур в мыслях и на языке Творца не должен привести к положительному результату. Слово «мысль» выбрано, очевидно, не случайно: египтяне считали, что мыслят сердцем[1]. Именно сердце было у них «седалищем мысли», именно там находится память.

Так или иначе, в сердце и на языке возникло что-то в образе Атума – Бога Творца, согласно великой гелиопольской космогонии. Причем возникло одновременно! В тексте использован древний прием «расщепленной строки», когда однородные члены пишутся рядышком в одном столбце (столбец в этом месте зрительно как бы раскалывается на два), когда невозможно определить последовательность действий или иерархию персонажей[2]. То есть надо полагать, что нечто обрело облик Атума, его форму. Но и это не совсем так. Иероглифическое написание этого слова *tit*, имеет значение «письменный знак, иероглиф», на что обратил внимание еще Брэстед. Как предположил Аллен[3], весь процесс творения выглядит как создание иероглифического текста по первоначальному замыслу Творца.

Замечание Аллена – чрезвычайно интересное, и вот по какой причине. Мне уже приходилось писать[4] о том, как египтяне воспринимали

[1] Прекрасно зная, что без мозга жить нельзя, они не понимали его назначение. Притом в их медицинских трактатах имеются блестящие описания действий человека с повреждением мозга.

[2] Это был явный результат бытования устного текста еще в дописьменный период. Данный прием довольно часто использовался при записи «Текстов Пирамид», когда описывались одновременно совершаемые важные действия ритуала. Помнили ли об этом стародавнем приеме во времена Шабаки?

[3] *Allen J.P.* Genesis in Egypt. P. 45.

[4] *Чегодаев М.А.* На каком языке говорил Бог? // Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура. Київ, 2014. С. 257–264.; Куценков *П.А., Чегодаев М.А.* Додинастический Египет: образное мышление и искусство эпохи перехода // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 10–49;

свою письменность и как она в их мышлении соотносилась с реальностью. В свое время выдающийся отечественный египтолог Н.С. Петровский открыл принцип, по которому знаки египетского письма соотносятся с фонетикой[1]. Базовой единицей в этом процессе в Древнем Египте стала морфема. Будучи «двусторонней языковой единицей», имеющей «план содержания» (смысл) и «план выражения» (звук), египетская морфема послужила «кирпичиком» для создания письменности. Изобразительные знаки египетского письма отображали именно морфемы. Так в древнеегипетской культуре появились знаки, изображающие и называющие по имени всё сущее, а в имени содержится сама суть вещей.

Надо сказать, что все это вовсе не было плодом долгих философских спекуляций. Вовсе нет: это был совершенно закономерный результат наблюдений над «психофизиологией» мышления и порождения слов. Сначала возникает мысль, которая поначалу нема и пребывает внутри человека. Затем она обретает звучащее имя и произносится вслух. Так возникает слово, оно же имя вещи. При этом подмечено, что все без исключения, что существует в мире, имеет свое имя. И вещи, и действия без имени не существуют. Из этого следует очевидный вывод: мысль предшествует слову, она его порождает, но сделать это может только с помощью звука – называния вещи по имени. Далее, все, что существует, имеет внешний облик, присущий только данной вещи. Иными словами, все замысленное «в сердце» и произнесенное вслух начинает свое реальное бытие только обретя физическое воплощение и, естественно, зрительный образ. Так действительно работает человеческое мышление, но древние египтяне сделали его объектом своей «философии жизни». Для мышления древних египтян очень важными вопросами были даже не «что?», а «как?», «почему?», «каким образом?», «как я вижу?», «как я слышу?», «как получилось, что наш мир такой?» и т.д. И, в частности, что было, когда Бог впервые отрыл глаза? Совершенно ясно, что когда мы закрываем глаза – мир вокруг нас исчезает, а когда мы их открываем – он появляется. Но мы не боги, мы можем «закрыть» мир только для самих себя.

Куценков П.А., Лаврентьева Н.В., Чегодаев М.А. Раннединастический Египет и Тропическая Африка – мнимые связи. Часть II // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 116-153; Куценков *П.А., Лаврентьева Н.В., Чегодаев М.А.* От родового общества к ранним цивилизациям. Древний Египет и Западная Африка. М.: ИВ РАН, 2019.

[1] *Петровский Н.С.* Звуковые знаки египетского письма как система. М.: Наука, 1978.

А Бог, когда впервые открыл глаза и увидел мир, безусловно тем самым его сотворил. То же самое случилось, когда Бог впервые замыслил вещи и назвал их по именам.

Итак, самым естественным образом мы понимаем, что все, что нас окружает, есть совокупность сути вещей, их имена и их образы. И все это возникло в процессе речи Бога – той самой 𓄿𓂋𓐍 *mdw-nṯr*, которой египтяне называли свою иероглифику. Ведь на самом деле описанный выше процесс приводит к возникновению именно иероглифа – образца того, что он изображает, называет и определяет. Иначе говоря, Бог глаголет всеми вещами окружающего мира, точнее образцами, образчиками всех вещей. Эти образчики (по-египетски они называются 𓎛𓏏𓅱 *ḳdw*) и составляют репертуар египетской иероглифики.

Именно потому, что иероглифика – речь Бога, она навсегда сохранила предельно реальные формы знаков и использовалась исключительно в целях общения с сакральной сферой: в храмах и гробницах. В мирских целях использовалась скоропись иератика (а позднее демотика) – та же по происхождению письменность, но использовавшая скорописные формы. Надо сказать, что скульптура тоже была разновидностью иероглифики, только объемной. То же самое можно сказать и об архитектуре. По сути дела искусство в Древнем Египте, любая творческая деятельность были писанием иероглифов, поскольку творили в мире то, что уже имеет свои *ḳdw*, которые когда-то сотворил Бог. Что здесь первично, сказать невозможно: иконография большинства изображаемых предметов такая же, как и у соответствующих знаков письма, а большинство композиций на росписях и рельефах вполне успешно читаются. Граница искусства и письма была довольно условная: так, статуя с вырезанным на подставке именем оказывалась детерминативом к этому написанному имени. То же самое мы видим в настенной живописи: большое изображение человека оказывается детерминативом к его имени, написанному тут же. По сути дела вся композиция – это не «картинка с подписью», как думаем мы, а текст с иллюстрацией, как получается в древнеегипетской реальности.

Таким образом, Сотворение мира по «Мемфисской теологии» – это действительно создание письменности, описание «физиологии» порождения изреченной мысли и «физиологии» порождения иероглифа. Иными словами, речь здесь идет не столько о «логосе» и творении посредством слова, сколько о единстве мира и Речи Бога, которая по природе своей есть иероглифика. Так называемый «Логоизм» «Мемфисской теологии» – кажущийся: речь идет не о том, что, в отличие от предельно

физиологического способа Творения, к которому прибег Атум[1], Птах создает Вселенную Божественным словом. Дело здесь совсем в другом: Мир рождается из Бога – фактически он и есть Бог: Господь присутствует во всех, даже мельчайших его проявлениях. Собственно, все, что существует в Мире, – это частичка Бога, и все «вышло» из Бога. Вышло в результате некого повеления или приказа. При этом любой приказ не может быть беззвучным, произнесенным про себя. Судя по всему, он, неслышимый, просто ни к чему не приведет: его никто не услышит и потому не исполнит. Вообще сомнительно, что египтяне различали язык и мышление. В египетском языке понятия «думать» и «говорить» передаются одним словом *ḏd* «говорить». Атум «вычихнул» Шу и «выплюнул» Тефнут, предварительно проглотив собственное семя. Таким образом, первые «две вещи» появились уже материализованными, но их появлению все равно предшествовал замысел в сердце Демиурга. Иными словами, все сотворенное Атумом изначально вышло из его уст. За две тысячи лет до создания «Камня Шабаки» в «Текстах Пирамид» уже было сказано: «Сделанное сделано. Приказанное приказано. Царь делает для делающего прекрасное и приказывает для приказывающего прекрасное, ибо

губы царя – двойная Эннеада, а царь – это великое божественное изречение»[2]. То есть и в Гелиопольской, и в Мемфисской космогониях говорится об одном и том же – разница в терминах и образах языка описания. В любом случае мир выходит из уст Творца. В них же он и должен вернуться в конце времен, как описывает это «Каннибальский гимн» «Текстов Пирамид»[3].

Птах в «Мемфисской теологии» перечисляет существ, которых создал, и существа эти очень напоминают «классы» иероглифов: животных, птиц, скот и т.д. И здесь мы должны обратиться к одному чрезвычайно интересному тексту, многое объясняющему нам в том, как египтяне воспринимали глубинную связь иероглифов с живым миром.

Совсем недавно Р. Ясноу и К. Цауцих опубликовали поздний демотический текст, получивший название «Книга Тота». Об этом загадочном произведении знали греки, его «переводы» в той или иной форме входили

[1] Будучи первым и единственным существом в только создаваемой им Вселенной, он, чтобы начать творение, прибегает к самооплодотворению.

[2] PT 506 (§ 1100).

[3] PT 273–274 (§ 393a–403b; § 403c–414c).

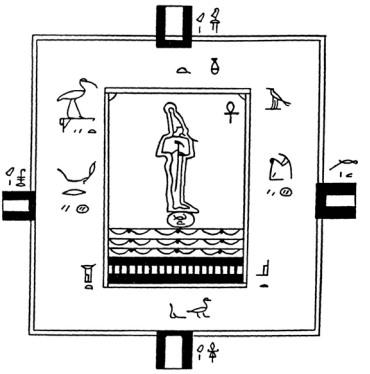
в «Герметический свод», «Асклепий», «Поймандр» и другие произведения герметической литературы поздней античности. И вот оказалось, что этот удивительный трактат действительно существует. Содержание его можно свести к описанию и проведению инициации юного писца в «Доме Жизни»[1].

«Дома Жизни», учреждения и по сей день остающиеся несколько загадочными, имели для древнеегипетской духовной культуры особое значение. Это были в первую очередь скриптории, в которых с глубокой древности хранились и переписывались тексты, имевшие отношение ко всему, что сохраняет жизнь: от мифологических текстов, знание которых совершенно необходимо для поддержания жизни, и заупокойных текстов, которые обеспечивали возрождение к жизни, до магических и медицинских книг, которые также защищают и сохраняют жизнь. Там же писались храмовые гимны и «сценарии» важнейших празднеств. Обитателями этих домов были особо ученые и мудрые писцы, жизнь которых, похоже, проходила сокрыто за стенами «Дома Жизни». Были там и ученики, которых именовали «ибисами» в честь бога мудрости и письма Тота, имевшего облик ибиса, и потому, что египетский «алфавит» (точнее, реестр знаков) начинался со звука «х» и знака ибиса (по-египетски хибу) – это название очень подходит для ученого писца, только начинающего свою деятельность[2]. Что происходило в этих домах – возможно, наследниках первобытных так называемых «Больших домов», где хранились мифы и главные достояния племени, – доподлинно неизвестно. Знаем только, что доступ туда был крайне ограничен, что порой фараоны обращались туда за советами и что, так сказать, идеальный «Дом Жизни» находился в Абидосе. Из текста и изображения этого абидосского «Дома Жизни» на позднем папирусе Солт 825 мы узнаем, что «Дом Жизни» был «потаенным-потаенным, сокровенным-сокровенным»[3], представлял собой гробницу

[1] *Jasnow R., Zauzich K.-Th.* The Ancient Egyptian Book of Thoth. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005; *Jasnow R.* “Caught in the Web of Words” – Remarks on the Imagery of Writing and Hieroglyphs in the Book of Thoth // Journal of the American Research Center in Egypt. 2011. Vol. 47. P. 297–317; *Jasnow R., Zauzich K.-Th.* Conversations in the House of Life. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014.

[2] *Jasnow R*. “Caught in the Web of Words”. P. 297–317.

[3] См.: *Тураев Б.А.* Текст магического *Papyrus Salt 825* Британского музея // Известия Императорской Академии наук. 1916. С. 1–16; *Он же.* Магический папирус *Salt 825* Британского музея // Записки Классического отделения Русского Археологического общества. Т. IX. Пг., 1917. С. 231–241 (перевод текста).



Дом Жизни

бога Осириса с четырьмя корпусами по сторонам, и что в центральном помещении в абсолютной темноте пребывает мумия самого Великого бога.

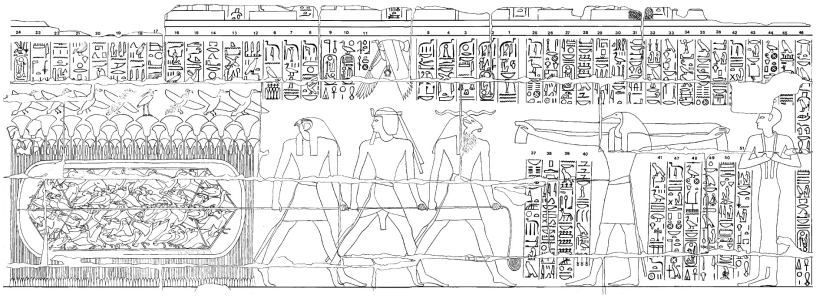
Важнейшей частью инициации является проверка «мастером» знания «учеником» иероглифики («Речи Бога») и как результат – знания устройства мира и искусства посредством ее управления миром. При этом получение знания иероглифики описывается как плавание по водоему и охота сетью на самых разных птиц, рыб, животных. Далеко не сразу понимаешь, что эти персонажи, по большей части птицы, на самом деле – иероглифы. Проходящий инициацию ловит их сетью и относит богу Тоту и богине письма Сешат, которые, собственно, и есть экзаменаторы начинающего мудреца. Удивительно, но здесь мы сталкиваемся с феноменом двойного смысла в египетской сакральной литературе: ловля птиц и рыб сетями практически дословно совпадает с описанием подобной охоты в «Текстах Саркофагов» и «Книге Мертвых». Только в заупокойных текстах ничто не намекает на особенность этой охоты: там достаточно своих проблем, например, не стать добычей вышедшей из-под контроля сети. Иначе говоря, у ловли сетью было как минимум два смысла: кто-то видел охоту, а кто-то – обретение мудрости и знания устройства Вселенной посредством изучения иероглифов.

Фактически в «Книге Тота» приоткрывается глубинный смысл того, что только легким намеком присутствует в «Памятнике Мемфисской теологии», – что мир един, что все в нем взаимосвязано, что человек – это действительно образ божий, которому, пусть в малой степени, доступно божественное понимание мира, и что Слово – мышление и язык, то есть то, что делает человека человеком, – способно, подобно Богу, сотворить вселенную.

Египетское искусство, бывшее, как и иероглифика, особой формой устной речи, создало удивительные образцы визуальной теологии, немыслимые без этой генетической связи текста и изображения[1]. Как

[1] *Большаков А.О.* Изображение и текст: два языка египетской культуры // Вестник древней истории. 2003. № 4. С. 3–20.

замечательное подтверждение того, что мысли и мировоззрение, изложенные в «Книге Тота», не были достоянием только интеллектуальной элиты эпохи заката египетской цивилизации, можно привести рельефы большого гипостильного зала в Карнаке, где Рамсес II в обществе богов Хора и Хнума тянет сеть, наполненную пойманными птицами. Это изображение можно было бы понимать как просто сцену некой царской охоты, если бы фараон не тащил сеть к Тоту и Сешат, приветствующих его с богатым уловом. Феномен двойного смысла, заключенного в этом рельефе, стал виден только с «обретением» «Книги Тота».



Рамсес II тянет сеть
Рельеф большого гипостильного зала храма в Карнаке

Египетская культура в буквальном смысле слова иероглифична. Оба ее языка – это «слова Бога» как на уровне текстов, так и на уровне визуальной теологии. Безусловно, эти идеи должны были быть близки создателям учения о Логосе. Но насколько, скажем, «Мемфисская теология» (хотя бы в ее внешней, доступной пониманию любому грамотному человеку форме) могла повлиять на них или хотя бы быть им известной – вопрос очень сложный. Однако осмелюсь предположить, что загадочное перемещение «Камня Шабаки» из храма Птаха мемфисского в Александрию могло быть далеко не случайным. Выясняется, что многие важные памятники доставлялись в Александрию[1], в частности, чтобы украсить собою Музейон и вообще быть на виду в городе, который несколько столетий был центром науки и знаний всего тогдашнего мира. Город, где в свое время Филон Александрийский будет создавать учение о логосе. Случайность ли это?

[1] *Devauchelle D.* Des Memphites en visite à Alexandrie? // Sur le chemin du *Mouseion* d'Alexandrie. Études offertes à Marie-Cécile Bruwier. Montpellier, 2018. P. 113–129.

Иероглифика служила Египту на протяжении трех тысяч лет. Она действительно была не только письменностью, но сутью и живым механизмом движения его культуры. Когда история египетской цивилизации уже подходила к концу, для иероглифики наступили трудные времена. Египет, как оказалось, на два тысячелетия утратил самостоятельность и все больше втягивался в орбиту греко-римского мира. В этом мире писали алфавитным письмом, для изучения которого требовалось несравненно меньше времени и сил и которым можно было легко записать любое, даже иностранное слово. Оно совершенно не было связано с мировоззрением и богословием, но тогда мало кто думал об этом. Первые попытки как-то приспособить древнее письмо к современной жизни начались еще в III веке до н.э., но делалось это лишь от случая к случаю. Главный вызов времени прозвучал во II–III веках н.э., когда у египетских христиан в связи с бурно увеличивающимся числом приверженцев новой веры появилась необходимость перевода Священного писания на египетский язык. И тут оказалось, что перевести-то книги Ветхого и Нового заветов на египетский язык вполне можно, а записать – нельзя. Как мы помним, основа древнеегипетской письменности – это морфографика, при которой каждой отдельной морфеме соответствует свой письменный знак. Но морфеграфемное письмо, в отличие от алфавитного, неразрывно связано не только с фонетикой, но и со смыслом, заключенным в морфеме. И здесь впервые за три тысячи лет иероглифика не смогла помочь египтянам: текст, изобилующий иностранными именами, названиями чужих городов и совершенно чуждыми понятиями, записать смысловым письмом, да еще не обозначающим гласные, оказалось невозможно. Гораздо проще было воспользоваться греческим алфавитом с добавлением нескольких знаков для отсутствующих в греческом языке звуков. Так появилась новая коптская письменность, на которой и была создана вся коптская христианская литература. Думаю, для египтян с их особой формой мышления такой парадокс показался бунтом: язык согласился произносить текст Евангелия, а письменность – нет.

В связи с этим стоит вспомнить еще один не самый известный памятник, тоже относительно недавно обнаруженный Дуайтом Янгом в Мичиганском университете[1]. Изданная им рукопись – это текст страстной анафемы всем недостойным, написанной великим проповедником, монахом, одним из отцов коптской церкви архимандритом Шенуте.

[1] *Young D.* A Monastic Invective against Egyptian Hieroglyphs // Studies Presented to Hans Jakob Polotsky. Beacon Hill, 1981. P. 348–360.

Шенуте родился в тридцатых годах IV века и его деятельность пришлась на невероятно турбулентный период становления коптской церкви. Шенуте довольно быстро стал настоятелем знаменитого Белого монастыря и всю свою жизнь, имея яркий темперамент, бурно защищал бедных и несчастных, обличал жадных помещиков и чиновников, боролся с еретическими течениями в церкви и вел беспощадную войну с язычеством. На этом поприще он добился немалых успехов, громя святилища и уничтожая статуи древних богов. Он никогда не считал себя писателем, но его многочисленные тексты стали вершиной коптской литературы. Он написал много инвектив, но эта представляет для нас особый интерес. Начало текста не сохранилось, но понятно, что Шенуте обличает и приговаривает древние храмы с их содержимым: «Таким образом, вместо святилища нечистого духа оно отныне будет святилищем Духа Святого. И на месте принесения жертв сатане, поклонения и страха перед ним, отныне будут служить Христу, и Его будут славить, поклоняться Ему и бояться. И там, где есть богохульства, впредь будут благословения и гимны.

И если раньше рецепты убийства человеческих душ, написанные кровью, а не только чернилами, пребывали в нем, то [теперь] больше ничего для них[1] не пишется (не рисуется)[2], кроме как подобия змей и скорпионов, собак и кошек, крокодилов и лягушек, лисиц, других рептилий, зверей и птиц, крупного рогатого скота и т.д.; кроме того, подобие солнца и луны и всего остального. Все их вещи – вздор и обман – и отныне, там, где они[3] есть, в них войдут спасающие души писания жизни, исполненные слова Божьего, с Его именем, начертанным для них и изображениями[4] Его сына Иисуса Христа и всех Его ангелов, праведников и святых, чтобы все, что в них, могло бы давать Наставления относительно всего хорошего, особенно чистоты. И как ему[5] не стать чистым?»

Очевидно, что в этом тексте Шенуте ополчился на иероглифику, о которой он явно имеет некоторое представление, причем предает анафеме не

[1] Людей, молящихся в языческих святилищах.

[2] В коптском тексте стоит одно слово СНГ *seh* «писать, рисовать», происходящее из древнеегипетского *sš* с теми же значениями. Очень показательно, что, подвергая анафеме иероглифику, Шенуте вынужден называть процесс писания так же, как это делали его предки, не различавшие писание и рисование, поскольку это было одно и то же.

[3] Языческие святилища.

[4] То же, что и в прим. 2.

[5] То есть человеку, молящемуся в бывшем языческом святилище, перестроенном в надлежащим образом оформленную церковь.

только и даже не столько саму иероглифику, сколько «поганые» учреждения, с которыми она была связана, в первую очередь храмы и «Дома Жизни». Судя по некоторым деталям, Шенуте кое-что знал о природе иероглифики и о том, какие тексты писались в «Домах Жизни»: когда он пишет о «крови, а не только чернилах», он явно имеет в виду красный и черный пигменты, которыми писались тексты на свитках. К тому же гнев Шенуте вызывает именно иероглифика, в данном случае, очевидно, «Письмо Дома Жизни» – линейная иероглифика, которой как раз и писались трактаты в этих столь ненавистных коптским отцам скрипториях. Надо добавить, что «Дома Жизни» остались в памяти коптов как магические и безбожные с точки зрения монотеистов учреждения. Так, в коптском переводе Библии в том месте, где Моисей состязается с египетскими магами, для их обозначения используется термин СҦРАNҨ *sfraneš*, египетское *sšw pr-ʿnḫ* «писцы дома жизни», сохранившееся в коптском как обозначение языческих магов и колдунов.

Шенуте прожил 118 лет, он скончался в 451 году и при желании мог бы увидеть наглядные плоды своей деятельности: великая трехтысячелетняя иероглифическая культура прекратила свое существование, 24 августа 394 года на стене храма Исиды на священном острове Филэ была вырезана последняя иероглифическая надпись[1].

Так закончилась история египетской иероглифики. Возникшая на заре египетского государства, она была незаменимым инструментом жизни и процветания древнеегипетской культуры. По своей природе и саморефлексии она является кеду – иероглифом того мира, в котором ей довелось родиться. Ее судьба – судьба всей египетской культуры и ее языка. Пока египетский язык и языки его культуры жили в гармонии и развивались, иероглифическое письмо, само ставшее важнейшей частью этой культуры, готово было преодолевать все трудности, возникавшие на протяжении его трехтысячелетней истории. Но когда гармония языка и культуры оказалась разрушенной, разрушилась и сама основа древней письменности.

Иероглифика «отказалась» переводить Библию, чем предопределила свою судьбу, а заодно и навлекла на себя анафему яростного Шенуте.

[1] *Parkinson R.B.* The Rosetta Stone. London: British Museum Press, 2005. P. 19, 20.

Е.И. Кононенко

«Интерпретация классиков» как предмет рефлексии

В истории искусства часто бывает, что крупное обобщающее исследование материала или выдвинутые теоретические положения вдохновляют применение использованных посылок или сделанных выводов к художественным памятникам иных исторических эпох или географических регионов. Бывает и обратное – некогда предпринятое изучение локального явления, отдельное замечание, яркое сопоставление инспирируют распространение исходных посылок на более широкий материал, постановку проблемы, вызывающей целую цепочку исследовательских актов, – появление новой научной темы, ее обсуждение на круглом столе, вынесение на конференцию и т.д.

В творчестве С.Н. Соколова-Ремизова есть небольшая статья, посвященная *фангу* – «интерпретации классиков», рассмотренной как особый художественный метод, занимающий важное место в традиции китайской живописи. Суть этого метода заключается в копировании работ старых мастеров, приводящем к постижению приемов предшественников, оттачиванию мастерства и обеспечению преемственности идеалов. Задачу *фангу* автор обозначает, выделив курсивом место в цитируемом трактате XIV века: «Найти созвучие с мастерами древности», и далее характеризует предмет исследования так: «Метод интерпретации снимает рамки времени, помогает осуществить связь с близким и созвучным, укрепиться в преемственности, утвердиться и самовыразиться в единении»[1].

[1] *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («Фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 132, 137.

Кратко проследив возможности метода *фангу* в истории китайской живописи и остановившись на неоднозначности его восприятия («Обезличенность, трафаретность характеризует живопись мелких эпигонов, ремесленников, которым было легко и выгодно продвигаться, работая методом “подражания классикам”»[1]), С.Н. Соколов отметил: «Обращение к живописи жанра фангу открывает и ставит перед исследователем широкий круг вопросов как исторического, так и общетеоретического плана» и обозначил некоторые из таких вопросов, в том числе «возможность сопоставления жанра “интерпретации” <…> с близкими явлениями в искусстве других стран»[2].

Вот эта оговоренная почти четыре десятилетия назад «возможность сопоставления» заставляет поставить новые вопросы как терминологические, так и теоретические. Очевидно, что разбираться с тем, как же классифицировать *фангу* – как жанр, как метод или же как феномен, – предстоит историкам китайского искусства. Здесь же – в данной статье – имеет смысл остановиться на самой «интерпретации классиков» и возможностях сопоставления проявлений этого явления (то есть совокупности процессов материально-информационного преобразования, обусловленных общими причинами). Для этого необходимо прежде всего разобраться с тем, что применительно к восточному искусству приходится понимать под «классикой» (представителями которой являются мастера-«классики»).

Понятно, что речь должна идти не об узком («стадиальном») понимании термина (античная классика), а о толковании «классического искусства» как некоего эталона, связываемого с хронологически отдаленным периодом расцвета конкретной культуры[3]. Следует подчеркнуть – именно о толковании, то есть не о четком определении, а об объяснении, содержащем значительную долю индивидуального прочтения и субъективного опыта. В таком расширенном значении термин «классика» используется исследователями почти интуитивно и превращается в риторическую фигуру умолчания, восстанавливаемую по контексту и подразумевающую определенное соучастие читателя (или иного реципиента информации) – как минимум знание этого контекста и согласие в признании того, о чем идет речь, «классикой».

Одни исследователи почти произвольно «объявляют» предмет своего изучения «классикой», не предполагая возражений, а потому не всегда

[1] *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («Фангу») как художественный метод в китайской классической живописи. С. 133.

[2] Там же. С. 137, 138.

[3] См., например: Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В.М. Полевого. М.: Советская энциклопедия, 1986.

четко оговаривая этот предмет. Российские издатели «Классического искусства» Г. Вёльфлина дали книге подзаголовок «Введение в изучение итальянского Возрождения», а сам Вёльфлин начинал текст так: «От слова “классический” веет на нас каким-то холодом. Чувствуешь себя оторванным от живого, пестрого мира и поднятым в безвоздушные пространства, где обитают одни лишь схемы, а не люди с теплой, красной кровью. “Классическое искусство” кажется вечно мертвым, вечно старым плодом академий, порождением теории, а не жизни»[1]. Другие стараются объяснить читателю содержание, вкладываемое в этот термин: «Классическое искусство – то, которое заслуживает такого названия не потому только, что оно старое, связано с прошлым и превратилось в наследие, а потому, что ему присуща характерная для образной природы классики ориентация на абсолютный, всеобъемлющий результат, – это искусство трудно для анализа и по степени идейной концентрации, и по всесторонности, универсальности, объективности образов, по их сосредоточенности в себе и закрытости внешнему»[2].

Но насколько термин «классика», не имеющий четкого определения применительно к европейскому искусству, может быть распространен для характеристики искусства Востока? Любой лектор, начиная читать курсы истории культуры азиатского региона, предупреждает слушателей об условности употребления для этого материала привычных терминов, разрабатывавшихся и получавших определения и содержательное наполнение исключительно в рамках задач изучения явлений западного искусства. Яркими примерами являются названия хрестоматийных книг «Мусульманский Ренессанс» А. Меца и «Ренессанс в Японии» К. Кирквуда[3] – в первой речь идет о мусульманской культуре в IX–X веках, во второй – о городской культуре Японии в XVII веке. Под «ренессансом» в этих случаях имеется в виду не привычное «возрождение», а «расцвет», обусловленный совсем не обращением к античному наследию; слово требует расширенного толкования, а на правах термина – кавычек.

[1] *Вёльфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Пер. А.А. Константиновой, В.М. Невежиной. СПб.: Алетейя, 1997. С. 3.

[2] *Свидерская М.И.* Е.И. Ротенберг – историк искусства // *Ротенберг Е.И.* Искусство Италии 16–17 веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы. М.: Советский художник, 1989. С. 11.

[3] *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М.: Наука, 1966; *Кирквуд К.П.* Ренессанс в Японии. Культурный обзор семнадцатого столетия. М.: Наука, 1988.

Ограничиваясь итальянским материалом, Вёльфлин (или его переводчики) легко мог использовать слово «Ренессанс» как синоним «классического искусства», но для разных регионов и цивилизаций Востока эти слова, а тем более их сопоставление требуют пояснений контекста, хронологии, обсуждаемых явлений. Например, определение культуры Османской империи XV–XVI веков как «ренессансной»[1] оправдывается прямыми контактами с итальянскими городами, активным включением в средиземноморскую политику и торговлю, получением образцов, знакомством с архитектурными проектами, приглашением североитальянских мастеров к стамбульскому двору[2]. Однако термин «османский Ренессанс» обозначает совершенно иное художественное явление – программное обращение к памятникам XV века, избранным в качестве образцов для показательного «возрождения» официальной культуры Османской империи в третьей четверти XIX века[3]. Выделение двухсотлетнего периода «корейского ренессанса» внутри периода Чосон обосновано лишь авторским произволом[4]. Акцентированная еще Э. Панофским проблема «Ренессанс и “ренессансы”» получает принципиально иное прочтение на «экзотическом», в том числе восточном материале в сборнике «Другие Ренессансы»[5], куда включены статьи

[1] См., например: *Metin M.* The Ottoman Renaissance: A Reconsideration of Early Modern Ottoman Art, 1413–1575. Clifton: Blue Dome Press, 2019.

[2] См.: *Necipoğlu G.* The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire. London: Reaktion Books, 2005. P. 82–94; *Howard D.* Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500. New Haven: Yale University Press, 2000; Venice and the Islamic World, 828–1797 / Ed. by S. Carboni. New York: Metropolitan Museum of Art; Gallimard, 2007. P. 303–314; *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996. С. 258, 259, 401.

[3] См.: *Ersoy A.* Architecture and the search for Ottoman origins in the Tanzimat period // Muqarnas. 2007. Vol. 24. P. 132–134; *Ersoy A.* Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire (Studies in Art Historiography). Farnham: Ashgate, 2015. P. 28, 185–238; *Durmus S., Kuloglu N.* An Imperial Discourse: Usûl-i Mi’mârî-i Osmanî // Recent Developments in Arts / Ed. by Z. Bialas, H. Aslan et al. Bialystok: E-Bwn, 2017. P. 232–242.

[4] *Lee Soyoung.* Art of the Korean Renaissance, 1400–1600. New York: Metropolitan Museum of Art, 2009.

[5] Other Renaissances. A New Approach to World Literature / Ed. by B.D. Schildgen, Gang Zhou, S.L. Gilman. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

о расцвете национальных литератур Египта, Ирака, Китая, еврейских диаспор и даже маори.

Одним из очень немногих ученых, специально обративших внимание на правомерность использования термина «классика» к материалу восточного искусства, была И.Ф. Муриан, трепетно относившаяся к терминологии и посвятившая этому вопросу вводную главу («Введение. Постановка проблемы. О применении термина “классика” к искусству Востока») монографии «Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве “классической” скульптуры античного типа»[1]. Исследователю пришлось оговаривать, что «под словом “классика” понимается не только определенная образцовость явления искусства для своего времени, но и какое-то изначальное основание, просвечивающее собой все позднейшие пласты меняющегося и удаляющегося от своего истока искусства»[2]. Каково это «изначальное основание» – читатель может понять только из дальнейшего текста монографии, и именно демонстрация общности этого «основания» – влияние скульптуры «античного типа» – и является целью работы; таким образом, во Введении предлагается не рабочее определение «классики», а лишь тезис, требующий доказательства. Тем не менее И.Ф. Муриан, вынужденная пользоваться «заимствованным» термином «классика» (из-за очевидных «западнических» аллюзий столь же неудобным для нее, как и «древность» и «Средневековье»), честно предупреждала своего читателя, что «определение отдельных древних памятников и произведений (искусства Азии и Африки. – *Е.К.*) как “классических” возможно, но лишь условно и в той мере, в какой оно употребляется в европейском искусствоведении по отношению к произведениям так называемого “высокого класса”»[3], то есть особо акцентировала «качественные» характеристики

[1] *Муриан И.Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М.: КомКнига, 2005. С. 27–38. Следует выразить сожаление, что эта книга, в которой поднят ряд важнейших методических вопросов, осталась почти незамеченной и явно недооцененной.

[2] Там же. С. 30.

[3] Там же. С. 32. Некоторые положения монографии ранее сформулированы в статье: *Муриан И.Ф.* О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии) // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.

«классического искусства» вне зависимости от хронологии и цивилизационной принадлежности: «Понятие классики всегда связано с понятием совершенства. Форма совершенства (или совершенная форма), связанная с тем или иным выражением классики, всегда уникальна для каждого произведения искусства, как и для каждой самостоятельной культуры в целом»[1].

Можно видеть, что исследователь искусства Востока выделил в своем толковании «классического искусства» прежде всего ту же нацеленность на достижение «совершенства», что и за три десятилетия до того специалист по искусству Запада (приведенное выше мнение М.И. Свидерской, акцентировавшей «ориентацию на абсолютный, всеобъемлющий результат»), но с необходимой оговоркой о разнообразии и уникальности восточного материала.

В Заключении к монографии И.Ф. Муриан заметила: «Следует задуматься над тем, почему употребление европейского термина («классика». – *Е.К.*), не имеющего прямой аналогии среди восточных эстетических терминов, происходит так легко и естественно. Простой ли это этикет, означающий превосходную степень, или это все-таки понятие, определяющее структурно-пространственное качество того или иного произведения искусства?»[2] Правомерно говорить о том, что применительно к восточному материалу под «классикой» по умолчанию действительно подразумевается некая качественная оценка, признающая художественное совершенство этого материала и не подразумевающая ни хронологического совпадения с европейскими античностью и Ренессансом, ни стадиального достижения «абсолютного результата», который, очевидно, для разных культур и цивилизаций и даже для видов и жанров искусства оказывается различным. В заголовках книг, статей и даже диссертаций «классическое [искусство]» часто становится синонимом «традиционному» и противопоставляется «современному», апеллируя к пониманию и априорному согласию читателя с подобным словоупотреблением. Характерно это в равной степени для трудов и отечественных, и западных, и восточных авторов (во всяком случае, переводимых на европейские языки)[3].

[1] *Муриан И.Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура… С. 35.

[2] Там же. С. 165.

[3] См., например: *Kar C.* Classical Indian sculpture. 300 B.C. to A.D. 500. London: Alec Tiranti, 1950; *Grube E.* The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th, and 17th Centuries. Venice: Edizioni Oriens, 1968;

Признание художественного совершенства, выражаемого термином «классика», подразумевает сравнение с каким-то иным («неклассическим», например «нетрадиционным», «современным» и т.д.) материалом и необходимо влечет постановку нового вопроса: кто именно проводит такое сравнение и устанавливает представление о совершенстве, а также соответствие этому представлению явления, произведения, мастера, к которому приложимо определение «классического»? В подавляющем большинстве случаев ответ на этот вопрос достаточно свести к цивилизационному аспекту, то есть: признание того или иного произведения, группы памятников, художественного явления и т.д. как «классики» для той или иной восточной культуры предложено европейцами или появляется внутри самой этой восточной культуры исходя из неких собственных критериев самооценки?

В первом случае правомерно предполагать сравнение с европейскими образцами и прежде всего с «эталонными» античностью и Ренессансом. Образная «привычность» эллинистических памятников позволила британцам оценить в первую очередь скульптуру Гандхары[1]. С констатации внешнего сходства памятников и попыток объяснить его как прямыми влияниями, так и стадиальностью развития началось, например, изучение

Бродский В.Е. Японское классическое искусство. Очерки, живопись, графика. М.: Искусство, 1969; Классическая драма Востока / Сост. В. Сорокин, В. Маркова. М.: Художественная литература, 1976; *Шмотикова Л.А.* Классическая живопись Китая. М.: Искусство, 1981; *Torashichi S., Gengo M.* Wood Joints in Classical Japanese Architecture. Tokyo: Kajima Institute, 1989; Восточная классика в русских переводах: обзоры, анализ, критика / Сост. Н.И. Никулин. М.: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН, 2008; *Воронин С.Н.* Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира. Дисс… канд. иск. Барнаул 2009; *Miriswaththe Wimalagnana R.* Styles and Compositions in Indian Classical Painting Art and Their Influence on Sri Lankan Mural Art // A Felicitation Volume in Honour of Venerable Pategama Gnanarama Maha Thera / Ed. by R. Chandwimala Thero, C. Wijebandara. Singapore: Ti Sarana Buddhist Association, 2011; *Gruber C.* Questioning the “classical” in Persian painting: models and problems of definition // Journal of Art Historiography. 2012. № 6; *Al-Senan M.A.* Religious Dimensions of Classical and Contemporary Islamic Art // Art and Design Review. 2015. № 3.

[1] *Мкртычев Т.К.* Ранние страницы иконографии образа Будды // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 82–87.

искусства Индии[1], и научная традиция демонстрации схожести сохранялась многие десятилетия и не преодолена и по сей день[2].

Во многом из этого «сходства» исходила и И.Ф. Муриан, пытаясь обозначить некое стадиальное «пространство “классической” скульптуры античного типа»[3] и оговаривая: «Классика Древности, визуально воплотившая архетипически-геометрическую основу красоты мира, мало похожа на классику античного мира, отразившую антропоморфную суть красоты космического мира, хотя и эта красота построена главным образом на идеальном взаимодействии частей и целого»[4]. Исследовательнице пришлось особо выделить «постдревность»[5] – стадию, характеризуемую прежде всего осознанием дистанции от «доклассической» древности и выразившуюся в общности антропоморфных характеристик скульптуры раннебуддийской Индии (I–V века), танского Китая (VII–IX века), раннесредневекового яванского Боробудура (VIII–IX века). Это не слишком удачное обозначение было введено одновременно для «нейтрализации»

[1] См., например: *Coomaraswamy A.K.* The Influence of Greek on Indian Art. Broad Campden: Essex House Press, 1908; *Idem*. Art of the East and the West // Essays in National Idealism. Madras: G.D. Natesan & Co, [1910]; *Idem*. An Indian Image of Brahma // Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston. 1942. Vol. XL; *Rowland B.* Gandhara and the Late Antique Art: The Buddha Image // American Journal of Archaeology. 1942. Vol. 38. P. 489–496. См. также: *Коротчикова П.В.* Ананда Кентиш Кумарасвами: «Индийцы никогда не верили в искусство для искусства…» // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 92; *Она же.* Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиск новых перспектив? // Сборник материалов Первой международной научной конференции «Современное искусство Востока». М., Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 24.

[2] Ср.: *Rowland B.* Art in East and West: an introduction through comparisons. Cambridge: Harvard University Press, 1954; *Burckhardt T.* Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods. Bedfont: Perennial Books, 1967; *Idem*. The Universality of Sacred Art. Colombo: The Sri Lanka Institute of Traditional Studies, 1999; *Харитошкина А.А.* О некоторых аспектах сравнительной характеристики китайской и западной живописных систем // Китай: история и современность. Материалы VII международ. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 17–19 окт. 2013 г. Екатеринбург, 2014. С. 57–62.

[3] *Муриан И.Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура… С. 27–34.

[4] Там же. С. 52, 53.

[5] Там же. С. 54–56, 103–111.

слова «классика» (термина, слишком насыщенного смыслом для ответственного исследователя) и для подчеркивания отличия механизма появления памятников со схожими характеристиками от простого влияния.

Но чаще историки искусства Востока (в том числе современные) не оговаривают ни значение слова «классика», ни правомерность его употребления. В качестве примера можно привести англоязычную статью одного из основоположников турецкого архитектуроведения А. Курана, в название которой вынесены «османские классические мечети»[1], но, хотя в работе упоминаются «классический стиль» и «принципы османской классической архитектуры», никакого обоснования «классичности» рассматриваемых памятников не представлено и критерии, согласно которым другие сооружения не могут рассматриваться как «классические», не определены. Только знатоки историографии османской архитектуры могут понять, что автор опирался на устоявшуюся (но устаревшую) периодизацию другого корифея турецкого искусствознания – Дж. Арсевена, по образцу европейских коллег выделявшего в истории османского искусства период «классического стиля»[2]. Иными словами, А. Куран использовал термин «классический» исключительно для хронологической локализации предмета своего исследования, но читатель (тем более не знакомый с турецкой историографией и тонкостями периодизации материала) об этом предупрежден не был[3].

В тексте диссертации о корейской живописи содержится сноска: «Под классическим корейским искусством подразумевается искусство эпохи Чосон (1392–1897)»[4]. Очевидно, специалистам по культуре Кореи и без этой сноски понятно, чем произведения эпохи Чосон отличаются от памятников предшествующих и последующих эпох, а также чем это

[1] *Kuran A.* Ottoman Classical Mosques in Istanbul and in the Provinces // Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies / Ed. by M. Sevcenko. Cambridge: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988. P. 13–22.

[2] *Arseven G.E.* L'Art Turc depuis son origine jusqu'a nos jours. Istanbul: Devlet Basimevi, 1939. P. 73.

[3] А. Куран предлагал собственный вариант периодизации османской культовой архитектуры с выделением «классического периода» (XVI–XVII века): *Kuran A.* The Mosque in Early Ottoman Architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1968. P. VIII.

[4] *Хохлова Е.А.* Становление пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) в Корее первой половины XVIII в. Дисс… канд. иск. М.: ГИИ, 2018. С. 4, сн. 6.

отличие было обусловлено, однако вопросы в другом: *кем именно* подразумевается? Корейцы или европейцы сочли именно искусство государства Чосон «классикой»? Не многовато ли пятисот лет для выделения «классического периода» корейского искусства и не были ли внутри этого длительного периода «более классические» или «менее классические» фазы? И наконец – если сами корейцы являются авторами данного определения или вполне с ним согласны, то насколько корейское слово, переводимое как «классический» (а оно наверняка существует), соответствует смыслу европейского термина?

Берем другую недавнюю диссертацию, посвященную китайскому искусству династии Хань: «Примером такой композиции является рельеф гробницы на холме Ланьлин у г. Линьи, признанный классическим произведением этой эпохи (147–220)»[1]. Вопрос: *кем* рассматриваемый рельеф *признан* классическим произведением? – имеет еще больше вариантов ответа: 1) это признают современные китайские исследователи (тогда в работе не хватает обычных ссылок); 2) это было признано еще современниками появления рельефа, то есть подданными династии Хань (тогда хотелось бы указаний на источники, а также приведения китайского термина, переведенного как «классическое произведение»); 3) это «признание» осуществлено исключительно конкретным китайским аспирантом, сопоставившим данный рельеф с аналогами и, очевидно, не видящим разницы между прилагательными «классический» и «эталонный».

Между тем прозвучавший вопрос: кто «назначает классиков», устанавливая тем самым эстетические ориентиры для той или иной восточной культуры, – далеко не праздный. Оценки европейцев и исследователей, принадлежащих к самой этой культуре, являющихся ее носителями, не только могут не совпадать, но и заведомо не совпадают. Эти различия оценок сопоставимы с соотношением возможностей прочтения «знаков для них» и «знаков для нас», подробно описанным историками древнего искусства, специалистами по культурной антропологии, психологии восприятия и семиотике[2].

[1] *Би Чжичэн.* Каменные рельефы эпохи Хань в провинции Шаньдун: контекст, сюжеты, стилистика, композиция. Дисс… канд. иск. СПб., 2020. С. 144.

[2] См., в частности: *Лурия А.Р.* Об историческом развитии познавательных процессов: Экспериментальное исследование. М.: Наука, 1974. С. 58; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. Вып. VIII. Тарту, 1977;

Если западные ученые – в силу европоцентричности художественного вкуса, «суждения глаза», полученного образования (в том числе аристотелевской, то есть классической эстетики), самой методологии и терминологии искусствознания – неизбежно сравнивают «экзотический» материал с хорошо знакомыми, привычными и изученными явлениями и образцами, то их восточные коллеги зачастую руководствуются политическими, националистическими и религиозными критериями[1] (хрестоматийным примером подобного политизированного «несовпадения оценок» является отношение к произведениям гандхарской и матхурской школ раннебуддийской скульптуры Индии[2]). Различие отбора «ключевых» памятников, оценок, подходов и критериев[3] ведет, с одной стороны, к жесткой критике работ именитых западных историков искусства на Востоке, а с другой – к тщательному «редактированию» переводов текстов восточных авторов западными издательствами.

Антонова Е.В., Раевский Д.С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: Наука, 1991. С. 207–211; *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 66–70, 137.

[1] См., например: *Arseven G.E.* L'Art Turc depuis son origine jusqu'a nos jours; *Hisamatsu H.* Le Zen et les Beaux-arts // Arts Asiatiques. 1959. T. VI; *Dagyab L. Sh*. Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977 (Asiatische Forschungen. Bd. 52); *Haider G.S.* On What Makes Architecture Islamic: Some Reflections and a Proposal // Understanding Islamic Architecture / Ed.A. Petruccioli, K. Pirani. London: Routledge–Curson, 2002; *Хабиб Аллах Айат Аллахи*. История иранского искусства. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. *Ghasemzadeh B., Fathebaghali A., Tarvirdinassab A.* Symbols and signs in Islamic architecture // European review of artistic studies. 2013. Vol. 4. № 3.

[2] Ср.: *Coomaraswamy A.* The Indian Origin of the Buddha Image // Journal of American Oriental Society. 1926. Vol. 46; *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist iconography. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1958; *Jaini P.S.* On the Buddha Image // Studies in Pali and Buddhism / Ed. by A.K. Narain. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 1979; *Sharma K.C.* Buddhist Art of Mathura. New Delhi: Agam Kala Prakashan, 1984; см. также: *Коротчикова П.В.* Современное индийское искусствознание: преемственность или смена русла? // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2016. № 1. С. 48, 49.

[3] Ср: *Кононенко Е.И.* Архитектура мечети как объект интерпретации // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 1. С. 117–119.

Ярким проявлением выбора «классических» художественных произведений «изнутри» является государственное культурное брендирование, проявляющееся, например, в официальной эмблематике, бонистике, нумизматике[1]. Несовпадение «знака для них» и «знака для нас» демонстрируют аверсы и реверсы двуязычных банкнот АРЕ: на арабоязычных сторонах египетских фунтов представлены памятники мусульманской архитектуры, а на оборотах, содержащих надписи на английском языке, – изображения шедевров древнеегипетской цивилизации. Если для европейцев «египетская классика» – древние храмы, статуи и барельефы, то для современных египтян это же понятие воплощается в архитектуре мечетей Тулунидов, Фатимидов, мамлюкских династий, османских хедивов.

Довольно часто изучение искусства конкретного региона Востока начиналось с того, что исследователи по аналогии с трудами западных искусствоведов, опираясь на «очевидные» параллели с творениями признанных «классиков» европейского искусства, выделяли ключевые памятники и фигуры. Такими исследователями чаще были представители западной цивилизации, гораздо реже они принадлежали к восточной культуре, но, как правило, получали европейское образование и были знакомы с европейской историографией. Следствием было приспособление к уникальному материалу готовых периодизации, типологии, оценок, терминов – приспособлению насильственному, зачастую грубому, нацеленному либо на включение восточных шедевров, мастеров, художественных явлений в «общемировой» контекст, либо (гораздо реже) на демонстрацию восточного «варварства», противопоставляемому «тонкому вкусу» европейцев[2].

Вполне естественно, что на новом этапе, обычно следовавшем за активизацией национального движения, изменением политического курса и/или государственного устройства и представленном трудами

[1] *Кононенко Е.И.* Памятники восточного искусства как «визитные карточки» и «бренды». Введение в тему // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 15, 16; *Он же.* «Большая османская мечеть» // Там же. С. 98–101.

[2] См., например: *Birdwood G.C.M.* The Industrial Arts of India. London: R. Clay, Sons, and Taylor, 1880; *Fergusson J., Burgess J., Phené Spiers R.* History of Indian and Eastern Architecture. 2nd ed. London: J. Murray, 1910; *Gluck H.* Turkische Kunst. Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel. Vol. 1. Budapest; Istanbul: Franklin Verein, 1917; *Strzygowski J.* Altai-Iran und Volkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvolker in die Treibhauser geistigen Lebens. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1917.

националистически настроенных местных ученых, осуществлялись пересмотр навязанных критериев и авторитетов, акцентирование особенностей и ценности проявлений самобытной, «почвеннической» культуры, дистанцирование от признанных «классиков», расширение круга рассматриваемых памятников, введение в научный оборот данных о региональных и провинциальных художественных школах, «малых» мастерах и т.д.

Через какое-то время накопленные факты вынуждают исследователей вновь вернуться к систематизации материала, сопровождающейся выделением ключевых фигур, произведений и явлений, и возникает необходимость в пересмотре периодизации, стилистической принадлежности, выделения «мастерских», «школ», «кругов»... На этом этапе зачастую и возникает необходимость в переоценке: какова же была действительная роль тех или иных хрестоматийных «классиков» в становлении национального искусства, насколько справедливы аналогии с «общемировыми» процессами, как соотносятся «знак для нас» и «знак для них» (кто «мы» и кто противопоставляемые «они» – зависит от позиции конкретного исследователя). Иногда (хотя и редко) такая переоценка сопровождается постановкой важных для истории науки вопросов: почему и как тот или иной мастер (произведение, явление) был «объявлен» классиком («классикой») национального искусства, как формировалась связанная с ним историография, каким образом именно это имя (название, образ, прием) превратилось в национальный «культурный бренд»?

Так, иностранцы (европейцы и японцы) воспринимали художника Чон Сона (1676–1759) лишь как одного из дальневосточных пейзажистов; корейцы же всегда почитали Чон Сона как мастера, отказавшегося от китайского стиля живописи, одного из родоначальников пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) и основателей собственно корейской пейзажной школы[1]. Становление корейского искусствознания в конце XX века сопровождалось акцентированием фигуры Чон Сона, закреплением за ним

[1] Подробнее см.: *Киреева Л.И.* Из истории изучения творчества Чон Сона в Южной Корее // *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. Магнитогорск: МАГУ, 2006. С. 42–44; *Она же.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи. Дисс... канд. ист.н. М.: Институт востоковедения АН СССР, 1978; *Хохлова Е.А.* Становление пейзажа «подлинного вида»... С. 14–16; *Она же.* Концепция пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона // Проблемы Дальнего Востока. 2018. № 2. С. 132–138. Благодарю Е.А. Хохлову за предоставление дополнительной информации для данной статьи.

статуса мастера мирового уровня[1], но это – тот редкий случай, когда представление о национальном «классике» формируется и формулируется внутри самой породившей его восточной культуры.

Показательным примером «назначения классиком» оказывается историография творчества османского архитектора Синана (1489–1588). Османам не пришлось его «открывать» и «вспоминать» – именно его творения сформировали привычную панораму Исторического полуострова Стамбула, им были рафинированы типология, конструкция и композиция османской мечети, память о нем хранили дворцы, медресе, караван-сараи, общественные и культовые комплексы по всей Османской империи[2]; но на протяжении трехсот лет Синан оставался просто одним из плодовитых мастеров прошлого, чье имя сохранила история и чьим постройкам повезло уцелеть – не из-за их художественной ценности, а прежде всего благодаря неприкосновенности вакуфной собственности[3].

«Объяснение» значения Синана впервые было предложено в знаменитом труде «Основы османской архитектуры», изданном к Всемирной выставке в Вене 1873 года[4].Одной из целей этого издания была

[1] См., в частности: *Kim Paik Kumja*. Chong Son (1676–1759): His Life and Career // Artibus Asiae. 1992. № 3/4. P. 329–343; *Lee Song-mi*. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-view landscape painting of the Choson Dynasty // Arts of Korea: catalogue of an exhibition / Ed. by Yang-mo Chŏng, J.G. Smith. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 330–401; *Choe Wan-su*. Korean True-View Landscape: Paintings by Chong Son (1676–1759). London: Saffron, 2005; *Ли Согу*. Кёмджэ Чон Сон пусыро чосоныль кырида. (Чон Сон, рисующий кистью страну Чосон). Сеул: Пучхон, 2016.

[2] *Кононенко*. «Большая османская мечеть». С. 110–114; *Necipoğlu G.* Creation of a National Genius: Sĩnan and the Historiography of “Classical” Ottoman Architecture // Muqarnas. 2007. Vol. XXIV. P. 141–183.

[3] *Вакф* – неотчуждаемое имущество (земли, постройки, учреждения), переданное на благотворительные цели. Вакуфные отношения сохраняются и после смерти учредителя до тех пор, пока вакф служит оговоренным целям. См., в частности: *Алиев Б.Г.* Вакф – специфическая форма землевладения мусульманских религиозных учреждений // Вестник Института ИАЭ. 2014. № 3; *Шлыков П.В.* Институт вакфа в Турции в 1920-е – 2000-е гг.: сущностные и функциональные трансформации // Вестник Московского ун-та. Сер. 13. Востоковедение. 2010. № 2.

[4] Usul-i Mi’mari-i Osmani. L’architecture Ottomane. Die ottomanische Baukunst / M. de Launay, P. Montani, et al. Istanbul: Imprimerie et lithographie centrales, 1873.

риторическая романтизация «золотого века» Османской династии, на фоне которого культура второй половины XIX века (и особенно правления Абдул-Хамида II) должна была восприниматься как «османский Ренессанс» (представление о котором полностью соответствовало синхронным европейским вкусам). В описанном процессе развития османского зодчества Синану была отведена роль «кодификатора» сложившегося ранее «стиля», создателя модульной планировки, «строгих благородных пропорций» и даже новых «османских ордеров»[1]. Однако акцент в презентации наиболее выдающихся образцов анатолийского зодчества был перенесен на шедевры раннеосманской архитектуры в противовес стамбульским зданиям «классического» периода, не реставрировавшимся и производившим на европейцев удручающее впечатление. Политические, научные и рекламные задачи «Основ» продиктовали выбор памятников, наиболее изученных при восстановлении Бурсы после землетрясения 1855 года. Основными исполнителями программного заказа явились просветитель Осман Хамди, получивший художественное образование во Франции и в собственном творчестве близкий к прерафаэлитам, и работавшие в Турции европейцы – архитекторы и реставраторы В. Мари де Лоне и П. Монтани. Если для публикации Йешил-джами в Бурсе отводилось 32 листа иллюстраций, то на синановские Сулеймание-джами и Селимие-джами – всего 10 таблиц[2].

Центральной фигурой всей османской архитектуры Синан стал только после Младотурецкой революции 1908 года и победы националистической идеологии тюркизма, противопоставленной «оттоманизму»: «недооцененный» европейцами мастер-*турок* превратился в «законодателя национальной архитектуры». Статьи Ф. Бабингера 1910-х годов закрепили правомерность сопоставления османской «классики» XVI века с итальянским Ренессансом и штамп «турецкий Микеланджело» по отношению к Синану[3]. Эта оценка перекочевала и в республиканскую историографию: уже упомянутый Дж. Арсевен характеризовал Синана как величайшего мастера турецкого зодчества, чье творчество и определяет

[1] Usul-i Mi'mari-i Osmani. L'architecture Ottomane. Die ottomanische Baukunst. S. 26–42.

[2] См. подробнее: *Ersoy A.* Architecture and the search… P. 130.

[3] *Babinger F.* Die türkische Renaissance: Bemerkungen zum Schaffen des grossen türkischen Baumeisters Sinân // Beiträge zur Kenntnis des Orients. 1914. № 9. S. 67–88; *Idem.* Ein osmanischer Michelangelo // Frankfurter Zeitung. 1915. № 248; *Di Giura G.* Il Maestro dell'architettura Turca: Sinan // Rassegna Italiana. 1937. № 45. P. 539.

«классический период»[1]; в середине XX века такая оценка неоднократно повторялась как в турецкой, так и в европейской историографии[2].

В литературе второй половины XX века (не только научной, но и учебной, популярной, художественной) произошла, по определению Г. Неджипоглу, «канонизация Синана»[3]. Само имя одного из весьма немногих известных европейским туристам восточных мастеров используется для составления туристических маршрутов[4], для хронологической рубрикации монографий[5]; и вот уже весь «классический» этап османского искусства сводится к «веку Синана»[6]…

Второй (после выяснения процесса «назначения классиков») вопрос, с которым следует разбираться в каждом конкретном случае «интерпретации классиков», – в чем, собственно, заключается «интерпретация»? Является ли она каким-то особым жанром определенного вида искусства, художественным методом (как в случае с рассмотренным С.Н. Соколовым *фангу*) или же закономерным явлением культуры, в разное время и в разных формах проявляющимся в различных видах искусства?

Очевидно, что «интерпретацию классиков» следует четко отличать от традиции, которую (при всем различии и дискуссионности определений) приходится рассматривать как инструмент сохранения и воспроизведения общепризнанных ценностей и отработанных моделей[7]. Как и в случае

[1] *Arseven G.* Türk Sanâti. Istanbul: Akşam, 1928. S. 7–11, 147, 150–54.

[2] См.: *Köprülü F., Gabriel A.* Sinan, Hayati, Eserleri / Sinan, sa vie, son œuvre. Istanbul: Kaynak Yayınları, 1937; *Uçar B.* Büyük Türk Mimari Koca Sinan // Mimarlik. 1944. D. 3; *Diez E.* Der Baumeister Sinan und sein Werk // Du Atlantis. 1953. T. 25; *Vogt-Göknil U.* Türkische Moscheen. Zurich: Origo Verlag, 1953; *Egli E.* Sinan, der Baumeister osmanischer Glanzzeit. Erlenbach; Zurich: Verlag für Architektur, 1954; *Inan A.* Mimar Koca Sinan. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 1956; *Meriç R.M.* Mimar Sinan Hayaty, Eseri, Eserlerine Dair Metinler. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 1965.

[3] *Necipoğlu G.* Creation of a National Genius… P. 174.

[4] *Gunay R.* A Guide to the Works of Sinan the Architect in Istanbul. Istanbul: YEM Yayin, 2006.

[5] *Goodwin G.* A History of Ottoman Architecture. London: Thames & Hudson, 1971; *Kuban D.* Ottoman Architecture. Woodbridge: Antique Collectors Club, 2010.

[6] *Necipoğlu G.* The Age of Sinan…

[7] См., например: *Congar Y.* Tradition and Traditions: An Historical Essay and a Theological Essay New York: Macmillan, 1967; *Маркарян Э.С.* Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2;

определения «классических» ориентиров, речь непременно должна идти о выборе образцов из какого-то имеющегося их количества, о возможности расстановки приоритетов, а не просто об очередном воспроизведении привычной модели и создании очередного звена в цепочке передачи художественной формы[1].

Таким образом, «интерпретация классиков» подразумевает не только наличие ориентиров (собственно «классиков»), но и возможность выбора (подражать ли именно этим «классикам», ориентироваться на какие-то иные имеющиеся образцы или же создавать принципиально новое художественное произведение, не схожее с имеющимися образцами). Признание возможности выбора влечет за собой для историка искусства необходимость поисков причины именно такого решения.

Наиболее простым случаем «интерпретации классиков» оказывается учебное задание, выполнение которого направлено на освоение ремесла. Копирование было и остается важной частью обучения художников, программной основой академической подготовки[2]. Вопросы: в какой

Ben-Amos D. The Seven Strands of Tradition: Varieties in its Meaning in American Folklore Studies // Journal of Folklore Research. 1984. № 21; *Костина А.В.* Традиционная культура: К проблеме определения понятия // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 4; *Аверьянов В.* Два понимания традиции (к сопоставительному анализу интерпретаций проблемы культурного наследования в современной отечественной мысли) // Вопросы культурологии. 2009. № 3; *Громова А.Ю.* К вопросу о трактовке понятия «традиция» в современной культурологии // Система ценностей современного общества. 2010; *Четвертакова Ж.В.* Смыслы и природа традиции: генезис понятийного аппарата // Аналитика культурологии. 2012. Вып. 2 (23); *Рагозин Н.П.* Образы традиции в теоретическом сознании // Культура и цивилизация. 2016. № 1.

[1] См., в частности, статьи известного сборника «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки» (М.: Наука, 1973), прежде всего: *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс; *Соколов С.Н.* К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока (основные положения).

[2] См., например: *Давыдов Е А.* Копирование европейской живописи в системе Академии художеств 60 годов XVIII века // Проблемы развития зарубежного искусства. Ч. 2. СПб.,1993; *Ваняев В.А.* Копирование произведений станковой масляной живописи на примере специальной подготовки художника-педагога // Наука и школа. 2012. № 4; *Арсенюк Ю.М.* Копирование работ старых мастеров в контексте формирования личности художника // Сборник трудов Международной научной конференции «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы». М., 2020.

момент и по каким причинам совершается переход от буквального копирования к работе «по мотивам» и т.д., а также совершится ли этот переход вообще – нас в данный момент интересовать не будут[1]. Необходимо отметить, однако, что в китайской живописи наряду с высокочтимым авторским «подражанием» (*фан, фангу*) существовала целая шкала оценки произведений в зависимости от их отношения к первоисточнику: «воспроизведение» (*линь*), «копия» (*мо*), «подделка» (*вэйбэнь*)[2].

Пожалуй, наиболее сложным с идеологической позиции примером узнаваемого, хотя и не точного воспроизведения авторитетного памятника является использование произведения искусства в качестве инструмента ретроспективной политической риторики[3]. Целью демонстративной ориентации на авторитетные шедевры прошлого (в том числе не очень отдаленного) является декларация либо преемственности по отношению к «славным предкам», либо претензий на политическое равенство, но в любом случае – подчеркивание общности корней, легитимизация политической (и/или религиозной) власти.

Наиболее очевидным инструментом политической риторики традиционно является архитектура (прежде всего – культовая и дворцовая). Особенности визуализации идеологических устремлений хорошо исследованы на примере и европейских зданий (разнообразные «реплики» собора Св. Петра, Версаля)[4],

[1] Частично эти вопросы ставились и решались именно на материале восточного искусства в статьях сборника: Культура Востока. Вып. 5. Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М.: ГИИ, 2014.

[2] *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Культура Востока. Вып. 5. Оригинал и повторение.

[3] Подробнее см.: *Кононенко Е.И.* Анатолийская мечеть… С. 458–459. См. также: *Schlanger J.* Introspection, retrospection, prospection // Revue de métaphysique et de morale. 2001. Vol. 4. P. 527–541.

[4] Подробнее см.: *Beyme K. von.* Politische Ikonologie der Architektur // Architektur als politische Kultur / Hrsg. H. Hipp, E. Seidl. Berlin: Reimer, 1996. S. 19–34; *Ванеян С.С.* Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 17 С. 545–590, 739–744; *Хазагеров Г.Г.* Классика и классицизм в риторике и архитектуре. Две стратегии упорядочения пространства общения // RELGA. 2014. № 4; *Durmuş S. Gür Ş.Ö.* Rhetoric Reading in Architecture: A Methodology Attempt // The Journal of International Social Research. 2014. Vol. 7. P. 481–488; *Bianco L.* Architecture, values and perception: Between rhetoric and reality // Frontiers of Architectural Research. 2018. № 7. P. 92–99.

и русских храмов[1]; зодчество стран мусульманского Востока также дает массу показательных примеров, начиная от каирской мечети Ибн Тулуна (воспроизводившей необычные для Египта особенности культовых построек Самарры, столицы Халифата) и заканчивая каирской же мечетью «вице-короля» Мухаммеда Али, архитектор которой, декларируя претензии на самостоятельность светской власти заказчика, в середине XIX века обратился к типу «большой османской мечети», давно уже не использовавшемуся стамбульскими суверенами[2]. Первая мечеть завоеванной сельджуками Анатолии – Улу-джами в Диярбакыре, – оказалась уменьшенной репликой знаменитой мечети Омейядов в Дамаске; создатели османских мечетей более столетия после взятия Константинополя вдохновлялись образом константинопольского храма Св. Софии, а хронисты XVIII века уподобляли новые барочные культовые постройки работам Синана и особо отмечали соответствие сооружениям «славных предков»[3]…

В 2012 году в Аташехире, азиатском районе Стамбула, открылась огромная мечеть Мимар Синан (архитектор Х. Ченальп), название которой увековечивает имя великого османского архитектора, чьи творения безусловно вдохновили новый проект. Строительство этого памятника и его декларированное сходство с грандиозными мечетями, возведенными султанами на европейском берегу Босфора, было расценено как безусловный риторический акт[4]. Использование в конструкции здания опорного гексагона подано как развитие одного из предложенных Синаном вариантов композиции «большой османской мечети», и хотя сам средневековый зодчий не использовал подобную конструкцию для данного типа культовых зданий, на турецком сайте, посвященном проблемам реставрации архитектурных памятников, утверждается, что если бы Синан

[1] Достаточно напомнить указ императрицы Елизаветы Петровны архитектору Растрелли проектировать храм Смольного монастыря «не по римскому маниру», а по образцу Успенского собора в московском Кремле, в свою очередь «вдохновленного» Успенским собором во Владимире.

[2] О мечети Мухаммеда Али см.: *el-Torky A.A.* Political symbolism in Mohammad Ali's mosque: Embodying political ideology in architecture // Alexandria Engineering Journal. 2018. Vol. 57. № 4.

[3] См.: *Шукуров Ш.М.* Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 332; *Кононенко*. Анатолийская мечеть… С. 40–52; *Aḥmed Efendi*. Tarih-i Câmi-i Nuruosmânî / Ed.A. Öngül // Vakıflar Dergisi. 1994. № 24. S. 3, 12–14.

[4] *Batuman B.* Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey // The Journal of Architecture. 2016. Vol. 21. № 3. P. 321, 322.

прожил еще десятилетие и проектировал после Селимие-джами в Эдирне еще одну огромную мечеть, он использовал бы именно гексагональную конструкцию[1]. Видимо, в данном случае приходится говорить о еще одной грани процесса «интерпретации классиков»: «реконструировать» замысел памятника, у которого нет прямого прототипа, но который при определенных обстоятельствах вполне мог бы появиться в свое время, то есть сделать так, как мог бы сделать Синан.

Предельно ограниченная шкала «классических образцов» как непременных аргументов в современной турецкой политической риторике уже давно является поводом для критики – от выступлений в прессе до бойкотирования Палатой архитекторов конкурса проектов очередной «реплики Синана»[2]. Весьма показательным оказался ответ авторов недавно завершенной гигантской «османской» мечети на стамбульском холме Чамлыджа на обвинения в слепом подражании: «Это не копия, это стиль»[3]. Таким образом, «интерпретация классиков» легко может получить не только жанровое и методическое, но и стилистическое оправдание. Как справедливо отметил С.Н. Соколов, «нет сомнения, что работа “по канонам классики” может быть легко сведена к эпигонствующему ремесленничеству, может дать толчок к появлению трафаретных, невыразительных произведений»[4].

Таким образом, говоря о выделении «интерпретации классиков» как об общем для целого ряда культур (прежде всего восточных) явлении и рассматривая его на разном художественном материале, необходимо обратить внимание на следующее:

1) термины «классик», «классика», «классическое» нуждаются в уточнении и выявлении специфики их значения применительно к рассматриваемому предмету. Во многих случаях в исследованиях искусства Востока недостаточно обращаться к фигуре умолчания; следует оговаривать наполнение этих терминов в пределах конкретной работы;

[1] Mimar Sinan Camii Genel Mimari Özellikleri // URL: http://www.restoraturk.com/index.php/ mimarlik/279-atasehir-mimar-sinan-camii (дата обращения 11.06.2021); см. также: *Dural M.* Çağdaş Cami Mimarisinde Kubbe Ögesinin Algisal Etkisinin Mimari Eğitim Seviyesine Göre Farklilaşmasi. İstanbul: Yildiz Teknik Üniversitesi, 2017. S. 39.

[2] См., например: *Batuman B.* Architectural mimicry and the politics of mosque building… P. 336; *Cagaptay S.* Making Turkey Great Again // The Fletcher Forum of World Affairs. 2019. Vol. 43. № 1. P. 170.

[3] Çamlıca’ya yapılacak cami taklit mi? // Milliyet. 16.11.2012.

[4] *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков»… С. 138.

2) выявление причин используемых в литературе об искусстве Востока характеристик конкретных мастеров как «классиков» и определенных произведений, жанров, приемов, явлений и т.д. как «классических» может стать отдельной историографической задачей;

3) сопоставление проявлений «интерпретации классиков», на возможность которого указывал С.Н. Соколов-Ремизов, должно включать в себя не только простую констатацию сходства, но и определение специфики, механизмов и границ обращения к «наследию предков» (копирование, цитирование, подражание и т.д.), а также анализ причин, целей и следствий такого обращения. Иначе, во-первых, объектами сопоставления в нарушение логики исследования могут стать явления совершенно разного порядка, и, во-вторых, европейский исследователь восточного искусства привычно и легко обнаружит «интерпретацию классиков» там, где на самом деле нет ни классиков, ни какой-либо интерпретации.

На стыке тысячелетий

Д.С. Титарева

Графика В.Д. Бубновой в контексте развития японской гравюры первой половины XX века

Варвара Дмитриевна Бу́бнова (1886–1983) – русская художница-график, оригинально соединившая в своем творчестве европейскую и восточную традиции. Она с жадностью впитывала все новое, пропуская через призму своего восприятия не только поиски авангарда 1910-х годов, но и древнерусскую миниатюру, африканскую скульптуру и японскую гравюру. Оказавшись в 1920-х годах в Японии, она смогла не только осмыслить, но и отразить в своем творчестве интересы современного ей японского искусства. Достаточно указать, что С.Н. Соколов-Ремизов, формулируя принципы «диалога менталитетов» – «оптимизм, понимание прогресса, патриотичность», – проиллюстрировал их на примере работ В.Д. Бубновой, уподобленной им «камертону», и отметил, что именно ее статьи стали «отправным стимулом» для создания сборника «Россия – Япония. На путях взаимопонимания культур»[1]. «Статьи В.Д. Бубновой написаны легко, просто-непосредственно и одновременно – уверенно, четко, что объясняется ее внутренней творческой сближенностью с полюбившимися ей ракурсами японской культуры. Эта сближенность ощущается и в стиле и акцентировках. Кровная связанность с родной культурой находит отражение в обаянии литературного слога, любовь к японской культуре – в понимании сути освещаемого или затрагиваемого ею явления»[2].

Творчество художницы в российском искусствознании изучено далеко не полно; в частности, недостаточно раскрыта степень влияния японской

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Вводное слово // Россия – Япония. На путях взаимопонимания культур. М.: ЛКИ, 2009. С. 9.

[2] Там же. С. 10.

художественной традиции на художественный язык В.Д. Бубновой. Этот вопрос затронут в ряде публикаций, носящих скорее биографический характер, и в вступительных статьях к каталогам выставок художницы[1]. В связи с этим важным источником являются теоретические работы самой В.Д. Бубновой, прежде всего «Японская живопись в прошлом и настоящем» (1940), «Пластические принципы искусства Японии» (1975), «Средствами литографии» (1962)[2]. Однако для анализа творчества В.Д. Бубновой необходимо учитывать контекст развития японского искусства первой половины XX века. Исследований, посвященных японской гравюре этого периода, в отечественном искусствоведении немного, за исключением ряда книг и публикаций, созданных преимущественно после московских выставок «новой» японской гравюры, где были представлены работы графиков, ориентировавшихся на традиционное искусство Японии, отдавших предпочтения декоративному началу и тех, кто избрал социальную тематику[3].

В этом контексте должны быть проанализированы прежде всего произведения, созданные в период пребывания В.Д. Бубновой в Японии.

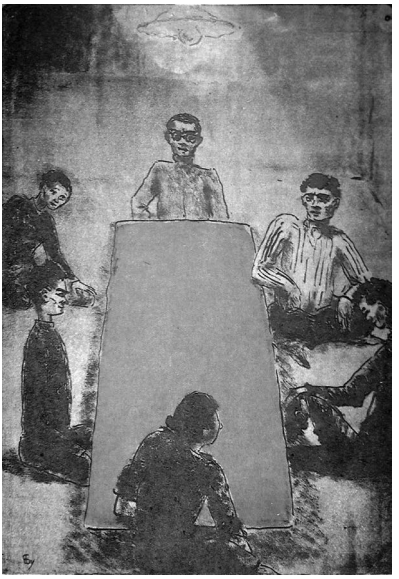
Бубнова впервые увидела японское искусство в 1896 году, когда посетила выставку японской гравюры, организованную С.Н. Китаевым[4]. Выставка проходила в Академии художеств, где позднее она училась вместе

[1] *Павлов А.* Графика Бубновой // Искусство. 1961. № 9; *Лозовой А.Н.* Варвара Бубнова. Графика, живопись. М.: Советский художник, 1984; *Он же.* Мастерская на Платановой улице. Из воспоминаний ученика // Варвара Дмитриевна Бубнова. 1886–1983. Русская художница в Японии. Каталог выставки. М.: Государственный Музей Востока; *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. М.: Три квадрата, 2009.

[2] Две из указанных статей воспроизведены в указанном сб. «Россия – Япония. На путях взаимопонимания культур».

[3] *Николаева Н.С.* Современное искусство Японии. М.: Советский художник, 1968; *Виноградова Н.А.* Прогрессивные и реакционные тенденции в искусстве Японии // Искусство. 1972. № 4; *Коломиец А.С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974&

[4] «Позднее просматривая немногочисленные книги по искусству Востока с плохими репродукциями пейзажной живописи, они вызывали непреодолимое стремление увидеть оригинал, и понять ту тайну, которая ясно чувствовалась в каждом штрихе» (цит. по: *Кожевникова И.П.* Уроки постижения. Художница Варвара Бубнова. Воспоминания, статьи, письма. М.: Истина и жизнь, 1994. С. 87).



Варвара Бубнова
За красным столом. 1927
Цветная автолитография на цинке

с П.Н. Филоновым и С.А. Нагубниковым[1]. В 1909 году Бубнова стала участником группы левых художников «Союз молодежи», организаторами которой были Михаил Матюшин и Елена Гуро. К выставкам, которые устраивало объединение, привлекались и москвичи – члены обществ «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Таким образом, в 1910-е годы Бубнова попала в круговорот художественных событий и стала одним из его активных участников.

Уже в ранних произведениях Варвары Дмитриевны четко определились основные черты ее художественного языка. Несмотря на причастность к левому искусству, она сохраняла фигуративность, ценила классическую традицию и вместе с тем добивалась остроты ритмических сопоставлений, что хорошо заметно в работах «Богоматерь» и «Купальщицы» (обе – 1915). Бубнова утверждается во мнении, что графическое изображение труднее и ответственнее для художника, нежели объемно-пространственная живопись; она полагала, что, добиваясь иллюзии трехмерности пространства, художник использует приемы, которые снижают воздействие основных средств выражения и отвлекают от передачи основной сути предмета[2].

Сильное влияние на ее ранее творчество оказал Анри Матисс, работы которого Бубнова увидела в Париже в 1908 году. Позднее, уже в Москве она познакомилась с коллекцией произведений художников-экспрессионистов, принадлежавшей С.И. Щукину. Рассуждая о произведениях

[1] В 1907–1914 В.Д. Бубнова училась в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств у Ф.А. Рубо и Н.Н. Дубовского. Она окончила ее со званием художника живописи за картину «Поздняя осень» (по другим сведениям – «Аллея Берновского парка»).

[2] См.: *Бубнова В.Д.* Средствами литографии // Творчество. 1962. № 2.

Матисса, художница писала: «Краски любят достаточную поверхность. Они стремятся как бы разлиться по широкой плоскости. Мне кажется, для мощного выражения цвета кисть слишком мала, ее штрих слишком узок, а мазок слишком ограничен. Художник должен овладеть валиком и прессом»[1]. Некоторые аспекты этого влияния можно проследить и в работах «японского периода». Так, например, в литографии «За красным столом» (1927) заметно соединение двух художественных традиций – европейской и восточной. Здесь Бубнова заливает большую плоскость локальным цветами, подобно «Красной комнате» Матисса. Но если основным средством создания формы для французского живописца являлся безудержный яркий цвет, добавляющий монументальности и без того крупноформатному произведению, то Бубнова сосредоточена в большей степени на линии, более характерной как раз для японского искусства. В центре листа – большой стол; впрочем, его видно только как красное полотно, а о том, что это стол, можно догадаться благодаря позам шести мужчин, сидящих вокруг. В отличие от произведения Матисса, где цвет заполняет все пространство, у художницы красная плоскость является композиционным и смысловым центром. Варвара Дмитриевна использует один из наиболее узнаваемых приемов японской художественной культуры – незавершенность, прерванность действия. Пространство ограничивается лишь несколькими чертами, не замыкающими композицию, но оставляющими простор для воображения зрителя – едва намеченные угол и люстра с горящей лампой, свисающей с потолка.

Красный цвет в двух произведениях имеет разную смысловую нагрузку: в картине Матисса ковровый узор на красном фоне усиливает декоративное начало, свойственное Востоку, на гравюре Бубновой сами по себе восточные элементы отсутствуют, но если присмотреться и сопоставить время создания и ряд скромных атрибутов комнаты, то можно видеть в эстампе отражение революционного подтекста настроений японского общества в 1920-е годы[2].

Бубнова приехала в Японию по приглашению своей сестры, скрипачки Анны Бубновой-Оно, в 1922 году. «Японский период» (1922–1958) явился для нее наиболее плодотворным, в это время она создала свои наиболее

[1] Цит. по: *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. С. 145.

[2] Эта работа, возможно, была показана на выставке объединения «Кокугакай» («Общество традиционной живописи»), выставочная деятельность которого была направлена на популяризацию как классического искусства, так и его обновленных форм, в том числе и в гравюре.

значимые работы. В это время графическое искусство переживало поворотный момент в своем развитии и начинало набирать новую силу. Русская художница активно подключилась к формирующемуся течению *сосака ханга* как постоянно ищущий новые формы выражения график и как исследователь японской художественной традиции. На тот момент Бубновой было 36 лет; хотя исследователи оценивают данный период творчества художницы как «переходный»[1], у нее вполне сложились определенные жизненная позиция, художественное видение и предпочтения, благодаря чему стало возможным быстрое и активное включение в художественную жизнь современной ей Японии; по ее собственным словам, она хорошо представляла себе, что именно хотела найти в новом для себя искусстве[2]. Так, например, в сюжетно-тематических литографиях художница показывала обычных людей и их повседневную жизнь; подобная тематика была популярна в этот период, особенно среди молодых художников того круга, к которому принадлежала Варвара Дмитриевна. Это было связано с общей культурно-исторической ситуацией, которую художники не могли не отразить в своих произведениях[3].

Историю развития японской гравюры XX века можно разделить на два периода: «юность» и «зрелость»[4]. «Юность» приходится именно на 1930-е годы, когда укрепление фашистских режимов Германии и Италии грозовым эхом откликнулось на Востоке. Это не могло не затронуть и сферу культуры, что дало повод художникам и литераторам создавать объединения, направленные против некоторых старых устоев, нового режима власти, пути милитаризации, участия в войне, затем оккупации Японии американскими войсками. Фаза «зрелости» началась после войны и отражала демократизацию многих сторон общественной жизни. В этот период японская гравюра впервые приняла на себя роль искусства, отражающего действительность и в тоже время глубоко философского, вобравшего в себя весь сложный комплекс социальных и нравственных проблем.

По сути, в 1910–1920-х годах речь шла о создании новых эстетических принципов, о переходе от средневекового искусства и его традиций

[1] *Лозовой А.Н.* Мастерская на Платановой улице. С. 6–9.

[2] *Бубнова В.Д.* Пластические принципы искусства Японии // Творчество. 1975. № 9. С. 43.

[3] Некоторые японские критики и художники говорили, что в своих работах Бубнова отражает жизнь японского народа как японка, а не как иностранка. Подробнее см.: *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. С. 117.

[4] См.: *Коломиец А.С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. С. 24.

к современным формам, которые смогли бы отразить активно трансформирующееся настоящее. Позднее этот поток разделился на два сосуществующих художественных движения – *син ханга* (новая гравюра), которая во многом сохранила черты традиционной системы *укиё-э*, и более разветвленную *сосака ханга* (творческая гравюра)[1]. Подобное разделение обусловливается выбором тем произведений и особенностью художественного языка мастеров. Наиболее восприимчивой к иным художественным традициям, которые стали проникать на архипелаг еще во второй половине XIX века, стала «народная гравюра» (*дзиммин ханга*). В начале XX века основной идеей прогрессивной графики в целом и «народной гравюры» в частности было пристальное изучение постоянно меняющейся действительности, отражение подъема народных сил и революционных событий («демократия Тайсё»)[2]. Традиционная художественная система просто не могла передать этого. Таким образом, можно проследить изменение не только идейной составляющей произведений, но и техники исполнения и выразительных средств. Во времена Кацусика Хокусая (葛飾 北斎, 1760–1849) и Утагавы Хиросигэ (歌川広重, 1797–1858), в конце XVIII и первой половине XIX века специфику гравюры составляли изящество и красота плавных контурных линий (техника *ёкоку*). Ксилография начала XX века строится не на линии, а на чередовании пятен (техника *инкоку*), что делает произведение более ритмичным и живым[3].

[1] А.С. Коломиец выделила «народную гравюру», «традиционное направление» и «направление художников-декоративистов»: *Коломиец А.С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. С. 36–40.

[2] Интерес к «обновленной» гравюре и поддержка ее общественностью является очень важным аспектом в азиатских странах в связи с их менталитетом на протяжении всего исторического развития. Благодаря одобрению общества и художественной интеллигенции, мастера-графики публиковали статьи, посвященные технике «новой гравюры» и анализу ее художественных качеств. Бурное развитие демократического движения и распространения социалистических идей в Японии начала XX века способствовало появлению целого ряда общественно-политических изданий, в оформлении которых активное участие принимали художники «творческой гравюры». Есть сведения, что В.Д. Бубнова тоже принимала участие в оформительской деятельности благодаря своей дружбе со многими художниками *сосака ханга*, в частности с Оно Тадасигэ.

[3] *Судзуки Дзинъити*. Хансё хомонки (Заметки о посещении мастерских художников-графиков). Токио, 1934. С. 32.

Варвара Бубнова
Поля под Фудзиямой. 1931
Цветная автолитография

В процессе творческого контакта с японскими художниками Бубнова стала членом ряда художественных объединений, сыгравших большую роль в истории «творческой гравюры»[1]. С 1932 года она активно выставляется и, несмотря на иностранное происхождение, получает признание как профессиональный художник[2]. Один из критиков писал, что ее произведения полны реалистических деталей, но при этом таят в себе некоторую загадочность, свежесть восприятия и энергичную манеру письма, не свойственную женщине[3]. В этот период Бубнова

[1] Бубнова вошла в художественное объединение МАВО, сыгравшее большую роль в истории движения «За новое искусство». В названии этой организации, составленном из первых букв имен его основателей, скрыто имя и Бубновой. В 1932 году было создано еще одно художественное объединение «Кокуга-кай» («Общество отечественной живописи»), участником которого также стала Варвара Дмитриевна.

[2] *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова – русский художник в Японии и Абхазии. С. 145.

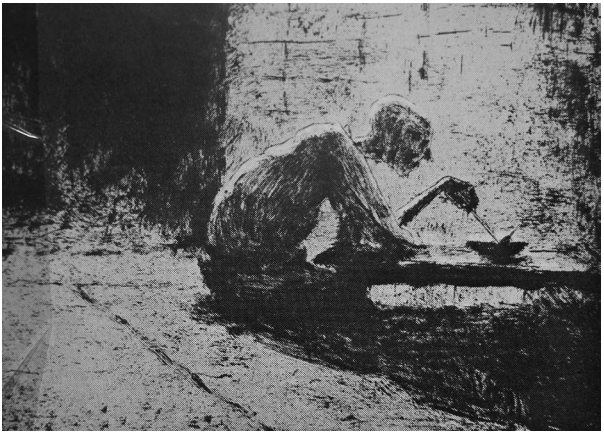
[3] Там же. С. 155

неоднократно публикует и свои размышления на тему японской художественной традиции.

Художественный язык Варвары Дмитриевны лишен прямых цитат из произведений японских мастеров, но тем не менее их влияние заметно; ее работы «японского периода» оказались «пограничьем» двух художественных традиций. Европейская традиция прослеживается в колорите и в самом характере изображения, схожем с ее ранними работами. Восточная же проявляется в том, что линия преобладает над плоскостью, а ряд композиционных решений используемых ею, можно найти в работах японских художников. Это хорошо заметно в работе 1931 года «Поля под Фудзиямой», где изображен типичный для Японии пейзаж, решенный в европейском стиле. Бубнова в полной мере пользуется багажом знаний, приобретенным в России и Европе, при этом и по сюжету, и по композиционному построению работа уже перешагнула европейские принципы живописи и в полной мере обращена к наследию японских мастеров. Автолитографию Бубновой можно сравнить с произведением Кацусика Хокусая «Южный ветер. Ясный день (Красная Фудзи)» из серии «Тридцать шесть видов Фудзи» (1823–1831). Хокусай выработал характерный тип эпического японского пейзажа, которому русская художница в некоторой степени подражает. Японский мастер в этом цикле показывает национальный символ – гору Фудзи, впервые раскрыв образ родины и образ народа в их единстве, и именно это единство человека и природы передает в своем произведении Бубнова. Плоскость листа поделена практически поровну, показывая процесс труда и отдыха на полях перед горой Фудзи.

Художница передает колорит заходящего солнца, охристый цвет дополняет красная вершина горы. Теплая гамма тонов в произведении разбавляется холодным тоном нижней части горы; верх – красный – солнце, отраженное от снега, низ – небесно-голубой[1] – словно туман, окутывающий гору на фоне серого неба. Прием разделения силуэта горы цветом активно применял Хокусай, в частности, в его «Красной Фудзи» гора поделена на три части, центральная из которых – красная, жерло вулкана – черное, с подтеками снегов, как напоминание о таящейся рядом опасности, но при этом подножье окружено буйством зелени. Совмещение прекрасного, воплощенного в природе, и действия, направленные на выживание в состоянии постоянной угрозы, жизнь и смерть идут рука об руку – в этом суть японского бытия, нашедшая отражение в искусстве. Люди на листе Бубновой лишены портретных черт, их графические образы сведены

[1] На некоторых оттисках голубой цвет нижней части горы оказывается ближе к серому.



Варвара Бубнова
Одинокий ужин. 1943
Литография

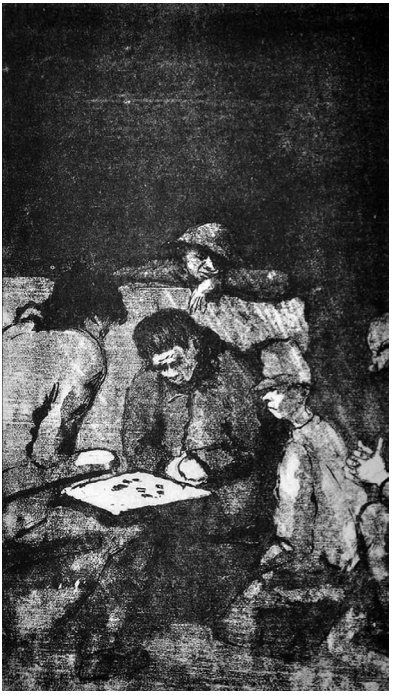
к теням, обезличенным и бесполым; единственный намек на половую принадлежность – белые женские платки на головах у двух фигур, в то время как двое «мужчин» представлены в треугольных шляпах из пальмовых листьев для полевых работ[1].

Если говорить о произведениях Бубновой, наиболее близких по характеру японским мастерам *сосака ханга*, то наиболее ярким примером оказывается серия литографий, условно называемая «Тяготы войны» (1941–1949). По сути это такие же «зарисовки» на тему повседневной жизни, какие художница создавала и ранее, но выполнены они более напряженным штрихом и нередко с глубоким мрачным фоном.

Работа «Одинокий ужин» (1943) создана под впечатлением от увиденной однажды сцены, пронизанной трагической пустотой и одиночеством. Художница изображает небольшую комнату с низким столом, у которого сидит мужчина, сгорбленный и исхудавший. Он один в комнате, лица его

[1] Ср.: «Японцы всегда живут вблизи подземного огня. Он проявляется как благо – в лечебных горячих источниках. Но он же заливает японскую землю горящей лавой, засыпает вулканическим пеплом, испытывает землетрясениями. Не без оснований японские народные сказания поставили землетрясение на первое место среди того, чего следует страшиться человеку» (цит. по: *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. С. 93).

не видно, оно скрыто в тени полумрака, так как источник света находится позади фигуры, поэтому и сама фигура превращается в тень. Безысходность одиночества этого человека подчеркивается безразличием, с которым он держит в руке палочки, доедая ужин. Гнетущее ощущение дополняется и характером исполнения произведения: каждая линия, каждый штрих прерывист и резок.



Варвара Бубнова
В вагоне III класса. 1949
Литография

В произведении «В вагоне III класса» (1949) показана сцена, буквально выхваченная из жизни, передающая наблюдения за пассажирами вагона. Существенно то, что практически ни в одном сюжетно-тематическом произведении не встретишь портретного изображения, это всегда собирательный образ. Этот же прием можно увидеть и в работах одного из наиболее яркого представителя *соска ханга* – Судзуки Кэндзи, гравера с яркой социальной направленностью. При этом посыл у художников разный, а именно: Бубнова создает «портрет» всего народа, с характерными особенностями, свойственными всей нации, которые читается и в каждом человеке отдельно. Для Судзуки Кэндзи же «портрет» народа является своеобразным, объединяющим и призывающим символом борьбы за свое будущее, свободное от гнета политического режима или оккупации.

Многие литографии из этой серии напоминают листы Кете Кольвиц (1867–1945), немецкой художницы, работавшей в стиле экспрессионизма. Творчество К. Кольвиц посвящено рабочему классу и крестьянству Германии и овеяно пафосом революции, борьбы и страстного протеста против социальной несправедливости. Важно отметить, что благодаря схожей тематике и близкому по художественному решению произведений, к работам Кольвиц напрямую обращались и японские мастера «народной гравюры»: Судзуки Кэндзи, Уэно Макото, Иино Нобуя. Произведения

Варвара Бубнова
Забота. 1943
Автолитография на цинке

европейских экспрессионистов дошли до Японии в общем потоке европейского искусства, а перед Второй мировой войной интерес японских художников к немецким графикам особенно усилился[1]. Влияние К. Кольвиц в период работы над «Тяготами войны» признавала и сама В.Д. Бубнова[2].

Однако произведения Варвары Дмитриевны не столь драматичны и экспрессивны. В них нет прямой социальной темы, она не показывает ужасов войны и атомных бомбардировок. Бубнова рассматривает современную действительность с другой стороны, и это находит правдивое отражение в ее произведениях; каждая работа передает то прекрасное и человечное в японцах, что живет в них несмотря ни на что.

Интересно сравнить работы двух художниц на тему материнства: «Нужду» (1893–1897) К. Кольвиц и «Заботу» (1943) В. Бубновой. Немецкая художница изображает мать, сидящую у постели умирающего ребенка, его белое, буквально прозрачное личико теряется на фоне большой подушки. Тусклый свет, едва проникающий сквозь небольшое окно на заднем плане, подчеркивает трагичность картины. Острая выразительность резкого противопоставления черного и белого производит на зрителя сильное впечатление. Бубнова же менее резка в отображении эмоций, показывая измотанную и исхудавшую женщину, держащую на спине маленького ребенка, в момент диалога с человеком, стоящим спиною к зрителю, фигура которого расположена на первом плане, залитая черной тушью. Женщина одета в простую одежду – светлый халат и темный рабочий передник; в ее осунувшемся лице, острых скулах и взгляде исподлобья, в черных провалившихся глазах читается тихая озлобленность и бессилие.

[1] *Коломиец А.С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. С. 30.

[2] *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова. Русский художник в Японии и Абхазии. С. 180.

Судзуки Кэндзи
Голод. 1947
Ксилография

Яркие образы К. Кольвиц оказали влияние и на японских графиков, прежде всего на Судзуки Кэндзи и Уэно Макото. Формирование обоих художников совпало с общим подъемом, который переживало графическое искусство в Японии в 1920–1930-е годы. Любовь и нужда, трагедия и сила сопротивления трудящихся становятся основными темами их графики, хотя, в отличие от Уэно Макото, Судзуки Кэндзи на протяжении всего периода творческой активности сохранял острую социальную направленность своих работ. Если в довоенный период и в 1960-е годы Уэно сосредоточивался на повествовательности, тяготел к фиксации событий, то для Судзуки важно раскрыть образ человека и его реакции через предельно обостренную эмоциональность произведения. В послевоенных гравюрах на первый план выступает трагичное и мрачное начало, создание образов Японии и японцев, прошедших испытание войной. Этот нюанс делает работы Судзуки особенно близкими по художественному языку К. Кольвиц. Например, в гравюрах «Голод» (1947) или «Крестьянские дети» (1940-е) автор на первый план выносит страдание и последствия разрушительной войны, которые наложили отпечаток на лица взрослых и детей. Их лица, обезображенные худобой и болью потери, представлены на черном фоне, словно выступающие в пламени свечи.

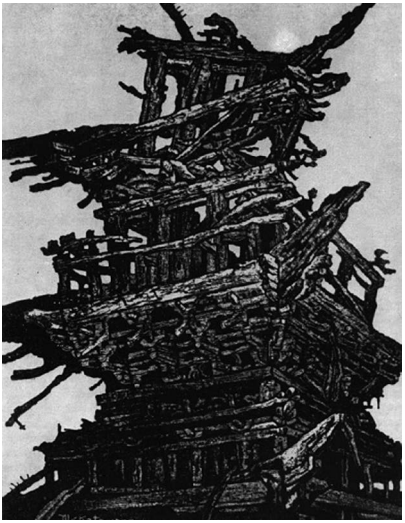
В один ряд с этими произведениями – не по остроте передачи образа, а по бескомпромиссной манере изображения – можно поставить работу Уэно Макото «Слепые» (1950-е). Художник убирает градации тона, строя изображение на контрастном противопоставлении белого и черного. Вытянутый формат листа практически полностью заполняют три фигуры пожилых людей, но смысловой центр действия отнесен в нижний левый угол, показывая направления движения людей. С усталым равнодушием все трое смотрят куда угодно, только не вперед. Яркая эмоциональная окраска не свойственна работам Уэно, как и графике Бубновой. Можно сказать, что оба художника показывают жизнь людей после перенесенной трагедии, не приукрашивая и ничего не скрывая, но при этом и не обостряя ситуацию.

Уэно Макото
Слепые. 1950-е
Ксилография

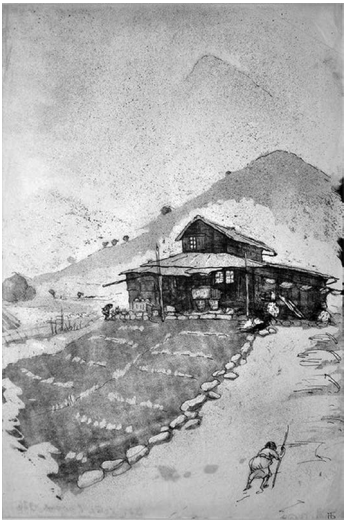
После войны и в начале 1960-х годов – в период оккупации и попыток определить место Японии в новом мире – многие японские художники продолжали искать образы, отражавшие подавленное самосознание, растерянность, неуверенность в будущем. Но если персонажи Судзуки демонстрируют готовность отстаивать свои ценности («Шествие с фонарями», 1960), то Уэно в графических сериях «Хиросима» и «Нагасаки» обратился к воплощению новых символов. Одним из них стала «Сожженная пагода» – узнаваемый образ Японии, превращенный в ломающийся обугленный скелет, чернеющий на фоне светлого неба.

Для В.Д. Бубновой же послевоенное время ознаменовалось возвращением к близким ей по духу лирическим произведениям. Она показывает человека, отрешенного от суеты мира, без какой либо социальной тематики. В гравюрах 1950–1960-х годов в большей степени угадывается влияние классической живописи тушью – *суйбоку-га* периода Асикага (XIV–XVI века), которую она изучала еще до войны, что заметно по некоторым работам 1930-х годов. Для более глубокого понимания живописи тушью Варвара Дмитриевна обратилась и к первоисточнику *суйбоку-га* – философии дзен-буддизма, использовавшего принципы живописи тушью, контраст и сочетание черных штрихов и линий с белым пространством листа как своеобразные метафоры[1]. В то время она отказывается от цвета в пользу черно-белой гравюры, но, в отличие от большинства японских графиков, традиционно работавших в технике

[1] См.: *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. С. 154.



Уэно Макото
Сожженная пагода
Из серии «Хиросима». 1950-е
Бумага, тушь

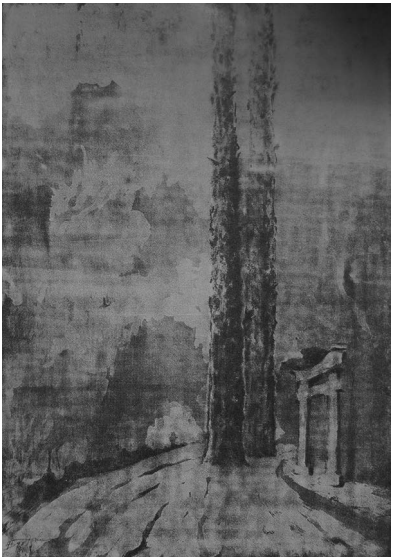


Варвара Бубнова
Усадьба рыбака. 1936
Цветная автолитография
на цинке

ксилографии, остановила свой выбор на литографии, так как чувствовала нераскрытые художественные возможности этого вида гравюры: «Мои литографии отличаются от обычной литографии тем, что я работаю не на камне, а на цинковых досках. Они не требуют применения физической силы, компактны и допускают непосредственное рисование с натуры. Поскольку у цинка крупное зерно и поверхность его шероховата, краска на нем не растекается»[1].

В черно-белой автолитографии «Усадьба рыбака» (1936) соединяются пейзаж и бытовая сцена – возвращение рыбака домой. Движение строится по диагонали, небо делит свое пространство с очертаниями гор. Композиционный центр – это хижина рыбака, от которой плавно, как с горки, спускается на передний план огород, огражденный камнями. Фигура самого хозяина этой усадьбы изображена в правом нижнем углу, показана со спины, маленькая и сгорбленная от тяжелой и постоянной работы. Он поднимается по склону, опираясь на палку, придерживая

[1] Цит. по: *Кожевникова И.П.* Уроки постижения. Художница Варвара Бубнова. Воспоминания, статьи, письма. М.: Истина и жизнь, 1994. С. 37.



Варвара Бубнова
Вход в храм. 1950
Литография

другой рукой полы длинной одежды. Произведение проникнуто особой японской эстетикой единства человека и природы, но при этом чувствуется рука европейского мастера. Данное произведение можно сравнивать с росписью на ширме Сессю Тоё (雪舟, 1420–1506) – дзенского художника-монаха, одного из величайших мастеров монохромной живописи тушью *суйбоку-га*; схожими оказываются построение композиции, направление движения снизу вверх, тон которому задает человек, восходящий по горе к своему дому, не говоря уже о настроении тишины и покоя, объединяющем две работы.

Литография «Вход в храм» (1950) уже лишена фигуры человека, но при этом художница указывает на его незримое присутствие названием работы. Варвара Дмитриевна изображает неровную каменистую дорогу с двумя высокими стволами сосен, расположенными буквально перед входом в ворота храма; кроны деревьев уходят за пределы листа. В литографии нет глубины пространства, оно «съедается» неоднородность фона, быстрые мазки создают впечатление грозового неба или покрытых зеленью гор со спускающимся туманом. Каждый нюанс произведения передает некую таинственность этого места, связь времен – прошлое в образе гигантских сосен, растущих здесь уже не один десяток лет, и настоящее – дорога, часто используемая и потому не заросшая.

Важно отметить, что творчество В.Д. Бубновой не только испытало мощнейшее влияние японской культуры, но и оказало обратное воздействие на художественное пространство Японии середины XX века, вполне оцененное критиками. Так, Хадзими Иноскэ указывал: «Мир японской литографии находится сейчас в состоянии катастрофического застоя, но произведения госпожи Бубновой внесли в него свежую струю»[1];

[1] Цит. по: *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова – русский художник в Японии и Абхазии. с. 98.

художник Оно Тадасигэ в одном из своих манифестов писал: «Ее творчество было для нас уроком протеста против кризиса искусства, кризиса человечности»[1]. Бубнова была среди востребованных и успешных художников-иностранцев, о чем свидетельствуют пять персональных выставок в Японии и около пятнадцати совместных выставочных проектов, проведенных с художниками-графиками, стоявшими у истоков японской гравюры первой половины XX века[2].

Изменение образной системы и идеологической составляющей в японской гравюре стало следствием сложной культурно-исторической ситуации. Творцы и зачинатели *сосака ханга* считали, что целью искусства является отражение действительности и самовыражение, поэтому так важна абсолютная свобода творчества, невозможная в старой системе гравюры *укиё-э*. Этот мощный импульс перерождения графического искусства оказался близок В.Д. Бубновой как человеку и как творцу, постоянно находившемуся в поисках; два творческих потока, ищущих и обретающих новые формы, совпали. Она обращалась и к традиционному японскому искусству живописи тушью, и творила на волне актуального течения – экспрессионизма, отображая не просто быт и труд людей, а показывая их чувства и атмосферу жизни всей нации в военное и послевоенное время. Русская художница не просто стала частью творческого потока японских графиков, она чувствовала и переживала все тяготы времени перемен, которые выпали на долю японского народа, и сумела отразить эмоциональную составляющую каждого человека, живущего в этот нелегкий период, как и художники «творческой гравюры». Она фактически стала частью их истории. Бубнова не копирует и не заимствует те или иные черты японской художественной традиции, она была способна увидеть именно то, что сделало бы ее замысел более точным, а образ – более емким. Такой подход породил особое сочетание двух художественных традиций, сплавляя теоретический и практический опыт сложившегося мастера, обладавшего своим особым художественным почерком, с признанными достижениями и поисками японской графики, обеспечив отмеченное С.Н. Соколовым-Ремизовым особое место В.Д. Бубновой «на путях взаимопонимания культур» России и Японии.

[1] *Бубнова В.Д.* Средствами литографии. С. 43.

[2] *Кожевникова И.П.* Варвара Бубнова – русский художник в Японии и Абхазии. С. 114.

Т.Е. Морозова

Феномен «моды» в преобразовательных процессах индийского музыкального и театрального искусства

Читая работы Сергея Николаевича Соколова-Ремизова, не можешь не осознавать, насколько он сумел проникнуть в глубины дальневосточной художественной культуры, сколь широк круг его интересов в сфере китайского и японского искусства. Он способен увидеть «потенциальную близость высокой, элитарной культуры и низкой, простонародной»[1], оценивая, например, «выразительный язык» популярнейших народных «оконных цветов» (*чуанхуа*) – вырезок из бумаги, и то, как в результате возникшей моды на данный вид творчества происходит возрастание этого поначалу примитивного ремесла до уровня высокого искусства. Здесь обнаруживается некая перекличка между искусством Китая и другими странами Востока, где наблюдаются процессы взаимосвязи и взаимодействия между народным и профессиональным искусством, так же как проявляется, хотя и не всегда столь очевидно, влияние моды на преобразовательные процессы творчества.

Рассмотрение «моды» в исторических процессах, относящихся к музыкальному и театральному искусству, представляется довольно неординарной темой для специального исследования. Тем не менее данному феномену был посвящен отдельный тематический блок – «Мода как фактор музыкально-исторического процесса» – на недавно прошедшем «Музыковедческом форуме-2020», организованном Государственным институтом искусствознания. Отклик на заданную тему «Форума» возник

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Специфическое через универсальное. Китайская резная каллиграфия на печатях // Искусство Востока. Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: ЛКИ, 2008. С. 249.

у меня сразу. Просматривалась прямая связь с переменчивостью интереса западной аудитории к восточному, а конкретно – к индийскому музыкальному и театрально-танцевальному творчеству именно в зависимости от «моды на него», что имело место во времена ближайшего к нам XX столетия[1]. Пик взлета первой волны популярности, вызванный исключительно повышенным интересом к индийскому искусству как к чему-то новому и экзотичному, произошел в 30-е годы прошлого века; следующий всплеск, или буквально «бум моды» пришелся на совсем недавние 1960–1980-е годы. Эти события были связаны с творчеством знаменитых братьев Шанкаров, вначале старшего – прославленного танцовщика Удаи Шанкара (1900–1977), а затем (спустя тридцать лет) младшего – выдающегося ситариста Рави Шанкара (1920–2012).

Благодаря этим «модным периодам» братья Шанкары не только добились успеха у западных зрителей, открыв перед ними мир своей самобытной культуры, но совершили и нечто большее, внеся весомый вклад в развитие собственного национального искусства. Тесное общение с Западом явилось для них своеобразным стимулом для новаторских изысканий в сфере индийской музыки и театра, но не ради «подлаживания» к чужой культуре, а, напротив, с целью представления своего искусства в свете его исконных традиций и в продолжение раскрытия его потенциальных возможностей. Последнее обстоятельство побуждает подойти к раскрытию избранной темы несколько шире, то есть рассмотреть феномен моды в качестве одного из факторов влияния на преобразовательные процессы в истории развития искусства.

Разумеется, разного рода преобразования (на незыблемой основе преемственности традиций!) происходили в индийском искусстве на протяжении почти трех тысяч лет его существования[2]; и особенной результативностью они отличались при взаимодействии различных течений профессионального и народного творчества. Подобное явление

[1] Доклад «Восток – Запад: переменчивость популярности “индийских мотивов”» (с большим количеством иллюстративного материала) был представлен мною на «Музыковедческом форуме 2020», состоявшемся 19–21 октября 2020 года в ГИИ.

[2] Свидетельством успешного развития индийского театра и музыки еще задолго до нашей эры явился известный (по сути энциклопедический) трактат Бхараты «Натьяшастра» («Учение о драме»), созданный на рубеже эр и ставший основой для дальнейшего развития традиционного театрально-танцевального искусства. См.: *Ватсьяян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М.: Восточная литература, 2008.

Нарасимха как аватара Вишну
VI век
Рельеф пещеры № 3, Бадами

отмечалось и в других видах искусства, и не только в Индии. В частности, С.Н. Соколов-Ремизов, рассматривая китайскую резную каллиграфию на печатях (появившихся еще в XIII–XII веках до н.э.), сосредоточил внимание на их развитии от предметов «утилитарного ремесла» до изделий высокого искусства; «...произошло незримое сближение “высокой” культуры и “низкой”»[1]. С ростом популярности стали появляться печати самых разных назначений, в том числе так называемые «свободно-досужные», содержащие афоризм, крылатое выражение или поэтическую строку. Резьбой печатей стали заниматься талантливые мастера, то есть уже не простые ремесленники, а сами художники и каллиграфы; особо ценными полагались авторские работы и, как отмечает Сергей Николаевич, «печати стали выступать как своего рода носители высоких эстетических и этических идеалов»[2]. Приблизительно к XIV веку они становятся уже «неотъемлемым украшением стола художника или ученого, наряду с кистью, тушью, бумагой и тушечницей», и в конце концов мода на обладание «свободной печатью» делает ее «популярным предметом коллекционирования»[3].

Повышенный интерес к каким-либо изделиям прикладного искусства или к неординарным явлениям в музыкально-театральном творчестве нередко в какой-то период времени перерастал в моду, что влекло за собой череду преобразовательных процессов с многовариантной практикой исполнения и расширением территории бытования. Подобные процессы достаточно характерны и для индийского искусства. Один из таковых связан с поклонением божеству Нарасимхе – «Человеко-льву» и появлением театральных представлений, основанных на легендах о нем.

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Специфическое через универсальное. С. 249.

[2] Там же. С. 235.

[3] Там же.

Возникновение образа этого божества восходит к древнейшему племенному культу почитания деревянного столба. Известно также, что во время отправления специального ритуала *навакалевары* (в Ориссе) приготавливались четыре полена, из которых затем уже вытачивались изображения божеств. Так в новом обличии появлялся обладавший невероятной силой Нарасимха, жестко карающий преступников, но защищающий обездоленных и тех, кто свято в него верил; поэтому он особенно почитался в народе, уповавшем на его защиту. Позже Нарасимха обрел статус одной из десяти аватар бога Вишну (получивших оформление к VIII веку). При этом по-прежнему сохранялся миф о его невероятной силе и его сверхъестественном появлении перед людьми, а именно о его «выходе из колонны», в которой или в виде которой он пребывал в своем первичном состоянии[1].

На основе этого мифа родилось немало легенд, среди которых наибольшее распространение получила история о мальчике по имени Прахлад, который поклонялся Нарасимхе вопреки запретам общины. Однажды, когда мальчик воздавал почести своему божеству, разгневанный отец хотел убить сына, как вдруг из «божественного столба» (служившего объектом поклонения) явился сам Нарасимха и защитил мальчика, покарав жестокосердного отца-преступника. Со временем эта история стала разыгрываться деревенскими жителями – поначалу в духе «ритуального действа», а затем уже в характере собственно театральных представлений. Зародившиеся в прибрежных районах Андхры, они быстро распространялись по территориям Ориссы, Бенгалии, продвигаясь все далее по стране, где постановки на этот сюжет осуществлялись уже в основном силами профессионалов в стиле традиционных музыкально-танцевальных драм. Мода на спектакли о Нарасимхе в XVII веке не только охватила северо-восточную Индию, но дошла и до Непала, увенчавшись грандиозной постановкой драмы «Нарасимха-пйакхан», которую осуществил король Сиддхи Нарасимха Малла (1620–1661), хорошо знакомый с индийским театром[2].

В театральных представлениях на этот «модный» сюжет рождалось немало оригинальных постановочных решений. Особенно это касалось ключевого эпизода – когда для защиты мальчика «чудесным образом»

[1] Подробнее о культе Нарасимхи см.: Древо индуизма. М.: Наука, 1999. С. 373, 384–385.

[2] Сведения о данной непальской музыкальной драме и об индийских спектаклях на сюжеты о Нарасимхе приводятся в книге: *Malla P.* Nepali rangamancha. Kathmandu: Nepal rajakiya prajna-pratisthan, 1980 (in Nepali).

Битва Нарасимхи с Хиранью-кашйапу. VII–VIII века
Рельеф храма Кайласанатха. Канчипурам, штат Тамил Наду

являлся сам Нарасимха и карал злодея. В разных индийских постановках это решалось по-своему; и хотя где-то за основу брались уже известные варианты, во все времена было престижно не копировать, а создать свою сценическую версию. В народных представлениях в этом эпизоде чаще всего использовалось нетяжелое бутафорское изваяние божества, которое падало на отца-злодея, «убивая» его (а в его лице и демона *Хиранью-кашйапу*). В музыкально-танцевальных драмах, где в роли Нарасимхи выступал профессиональный актер, возможности демонстрировать его появление и акт возмездия были шире. То есть в самых разнообразных вариантах разыгрывалось, как этот божественный персонаж тем или иным способом «вырывался» из нарисованной или стоящей на сцене бутафорской колонны и сражал злодея своим ударом либо «смертельным касаньем». По поверью, Нарасимха, согласно своему имени («Человеко-лев»!), обладал столь могущественной силой, что для поражения кого-либо ему было достаточно всего лишь коснуться своей жертвы рукой или даже просто тенью.

Именно этот мифический вариант (с тенью) использовал талантливый правитель Сиддхи Нарасимха Малла при постановке музыкальной драмы в Непале. Карающее действо «Божества» осуществлялось на сцене с помощью специального светового приема. Для «управления» тенью использовались четыре особых светильника (*махал*), под разными углами направлявшие свет на явившегося и замершего в угрожающей позе актера-Нарасимху. Тень от него, вначале еле заметная, начинала медленно расти и, наконец, под тремолирующее звучание ударных инструментов достигала злодея, который в ужасе падал наземь замертво. Эффект от надвигающейся и колышущейся тени всегда был исключительно впечатляющим и даже спровоцировал несколько трагических случаев (подтвержденных документально), когда актеры в роли отрицательного персонажа действительно умирали прямо на сцене.

Нарасимха убивает Хираньюкашйапу. XVIII век
Холст, масло

Новый тип постановки повлек за собой расширение состава оркестра, поскольку значительно возросла роль самой музыки. Особенному переосмыслению подверглась и танцевально-пантомимная пластика. В результате объединения характерных поз и движений из ранних непальских музыкально-танцевальных драм с образно-ритмической пластикой из пьес буддийской Джатаки родился новый танцевально-пантомимный стиль. Позже он получил наименование *картик-пйакхан* – по осеннему месяцу *картик*, во время которого до сих пор ставится музыкальная драма «Нарасимха-пйакхан»[1].

В самой Индии движимый модой поток театральных представлений о Нарасимхе активизировал творческую инициативу; сценическое искусство пополнилось неординарным опытом разыгрывания острых драматических ситуаций и созданием нового типажа – специфического образа «карающего божества». Время отсеяло малоинтересные постановочные варианты, но сохранило лучшие образцы спектаклей, обогативших репертуар профессиональных театров новосюжетной музыкально-танцевальной драмой[2].

В свою очередь (в XIX – начале XX века) это породило новую моду – теперь уже на создание живописных произведений, явно навеянных этими спектаклями. В числе таких работ «портретные» изображения

[1] Мне довелось увидеть этот спектакль, который с другими подобного типа музыкальными драмами (появившимися позже) идет во время ежегодного театрального фестиваля Картик-пйакхан. См.: *Морозова Т.Е.* Своеобразие традиционного театрально-танцевального творчества Непала // Непал: взгляд из России / Ред. М.Ф. Альбедиль, Л.Я. Боркин. СПб.: Петербургское востоковедение, 2020. С. 119–120.

[2] На протяжении многих веков превалирующими в театральной практике были мифологические сюжеты, связанные с образами бога Кришны и его возлюбленной пастушки Радхи, а также сказания, повествующие о жизни и подвигах благородного Рамы и его верной супруги Ситы.

Нарасимхи (очень напоминающие актера в гриме); изображения разъяренного «Человеко-льва» в прыжке или в момент, когда он «вырывается» из колонны; его изображение в мирном состоянии, благословляющим спасенного мальчика; наконец, его «отрешенное», почти скульптурное изображение в символическом облике аватары бога Вишну. Следует отметить, что эти картины объединяет «сюжет», но никак не принадлежность к какой-либо школе или направлению в живописи; возникающие в связи с этим вопросы пока остаются открытыми.

Продолжая пристально вглядываться в историю индийского музыкального и театрального искусства в избранном нами ракурсе, с удивлением обнаруживаешь, что феномен моды распространялся и на совершенно, казалось бы, «далекие» от нее объекты, например, на *рагу*. *Рага* – это центральное понятие индийской музыкальной системы, ее теоретическая, эстетическая и религиозно-философская основа[1]. Музыка, основанная на *раге* (*рагсангит*), процветает уже две тысячи лет, продолжая раскрывать свои потенциальные возможности как в вокальном и инструментальном исполнительстве, так и в театрально-танцевальном искусстве.

С театром и танцем *рагу* особенно сближает то, что каждая из *раг* является носителем своей индивидуальной *расы* – то есть эмоции, настроения и, шире, образно-эмоциональной сферы. Теоретически эта сфера характеризуется одним из девяти выделяемых в индийской эстетике «типизированных» эстетических переживаний (любовном, радостном, сострадающем и т.д.) и образной связью с божествами и природой. То есть присущее каждой *раге* одно образно-эмоциональное состояние по своей сути многомерно (но бесконфликтно). Поэтому при безусловной опоре на традиционную трактовку *расы* (неразрывно связанную со звукорядом и интонационным комплексом *раги*) всегда остается известная доля свободы для ее творческой интерпретации. Такой подход к «прочтению» *расовой* сферы *раги* имел место во все времена и особенно в театральной

[1] *Рага* – особый тип ладо-интонационного образования, в котором звукоряд и характерные мелодические интонации согласуются с образно-эмоциональной сферой (*расой*). Количество *раг* велико и все они обладают индивидуальной характеристикой, поэтому каждая *рага* имеет свое наименование. На основе *раг* создаются музыкальные произведения самых разных жанров (от простых песен до сложных композиционных форм, включающих крупные импровизационные разделы). Подробнее см.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: ИКАР, 2003. С. 118–177.

музыке. В XV–XVI веках была даже выработана целая система взаимосвязи между *расой* танцевально-драматического действия и *расой раг* (всего в этом «списке» фигурировало около 150 *раг*). Однако время требовало перемен, и в поисках более яркого образно-сценического выражения как отдельных эпизодов, так и целых спектаклей театральные мастера обращались к новым *рагам*, в том числе к тем, которые ранее не рассматривались в качестве возможных для использования в сценической музыке. При свежем взгляде на многие известные *раги* выявлялись новые грани их *расы*, органично сочетавшиеся с характером и состоянием театральных персонажей.

В этой связи особенно интересным представляется опыт музыкального театра Махараштры (западный штат Индии), который со второй половины XIX века начал выходить на высокий уровень профессионализма. К этому времени в полном расцвете находились такие жанры классической вокальной музыки, как *кхаял*, *тхумри* и *тппа*. Их успеху способствовали виртуозное исполнение *устадов* (мастеров пения), прекрасная поэзия, повествующая о любви, и главное – красота мелодики, основанной на *рагах Адана*, *Суха*, *Джайджайванти*, *Парадж*, *Бибхас*, *Васант-Бахар*, которые особенно часто избирались певцами.

Известный мастер сцены, талантливый певец, актер и танцовщик Пандоба Джаватешварикал стал активно использовать эти же *раги* для создания инструментальной и вокальной сценической музыки. К этому, во-первых, его побуждало то, что их *расовые* сферы очень хорошо подходили для раскрытия образов различных персонажей и эпизодов из репертуарных драм. Во-вторых, ладоинтонационные параметры этих *раг* позволяли сочинять на их основе нужную по сюжету разножанровую музыку. И, в-третьих, эти *раги* к тому времени становились все более «модными» – а это немаловажный аргумент, поскольку везде, во всех аудиториях люди хотели слышать звучание именно этих *раг*. В результате театр не только воспользовался их популярностью, но преумножил ее благодаря звучащей на сцене музыке, основанной на «*рагах-фаворитах*»[1].

С внедрением новой концепции *расовой* взаимосвязи между танцевально-пантомимным действом и *рагой* театральное искусство Махараштры испытывало сильный творческий подъем. Разъезжавшие по региону театральные труппы всюду были желанными гостями. Большим успехом, к примеру, пользовалась старейшая санскритская драма Калидасы

[1] См.: *Deshpande V.* Maharashtra's Contribution to Music. New-Delhi, 1972. P. 60–64.

«Шакунтала», поставленная в конце XIX века прославленным певцом и актером-танцовщиком Аннасахебом Кирлоскаром в новом стиле музыкального спектакля с использованием тех же «*раг-фаворитов*»[1]. Далее, что весьма показательно, этот успешный период породил новую волну творческого поиска.

Уже в самом начале XX века следующее поколение «смелых и талантливых» последователей стало изыскивать пути для реализации иных подходов к развертыванию сценического действия. Прежде превалирующая в танцевально-пантомимных движениях классическая «строгость» сменяется более «свободным» художественно-танцевальным стилем благодаря привнесению в него элементов из местных народных танцев и представлений *тамаша* («уличного» песенно-танцевального театра). Эти перемены связываются с приходом в театр инициативного театрального постановщика, танцора и певца Бхаскарбува Бакхале (владевшего исполнительским искусством разных стилевых направлений) и талантливого музыканта и танцовщика Шрипада Колхаткара. Переход к иному типу драматургического развития с весьма разнообразной (можно сказать «пестрой») танцевальной палитрой повлек за собой обращение к новым средствам музыкальной выразительности, а конкретнее – к другим *рагам* с иным характером ладоинтонационной и *расовой* сферы. Словом, весь музыкальный материал теперь строился уже в основном на рагах *Бхимпаласи*, *Багешри*, *Иман*, *Кафи*, *Бхуп* (*Бхопали*), *Манд*, *Бихаг*, *Тилак-камод*, и это неслучайно. Витиеватая основа *раги Манд*, например, была «соткана» из интонаций народных лирических песен Раджастана (северного штата Индии), а песни в *раге Кафи* были самыми популярными на весеннем празднике Холи, что гармонировало с «демократичным» характером новых спектаклей. Но не менее важными были «мечтательные» интонации старинной *раги Бихаг*, как и эмоции сильной любви («возвышенной и земной»), заключенные в *раге Бхимпаласи*, или чувственно-томительные интонации *Багешри*, контрастирующие с «мажорным» звучанием *раг Бхуп*, *Иман* и *Тилак-камод*, столь же неоднозначных по своим *расовым* сферам. Более того, стали появляться смелые решения композиционного плана, когда в соответствии с состоянием и поведением персонажа

[1] См.: *Морозова Т.Е.* Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия / Ред. И.Р. Еолян. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1997. С. 152; *Ranade A.D.* Stage Music of Maharashtra. New-Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1986. P. 50.

использовались целые цепочки из *раг* с разными *расами* или различными их оттенками[1].

Музыка новых спектаклей была настолько яркой, что теперь уже именно эти *раги*, составлявшие ее основу, стали использоваться в сольном исполнительстве известными певцами-*устадами*. При этом в их выступлениях звучали как вокальные произведения из спектаклей, так, разумеется, и их собственные сочинения и импровизации, основанные на этих «модных» *рагах*. Все это содействовало прогрессу в театрально-танцевальном искусстве и конкретно в жанрово-стилистическом направлении, как и в музыке в целом.

Попадание в театр обогатило названные *раги* новой эмоциональной образностью и в очередной раз показало, что канонизирование сложившихся *расовых* характеристик (на определенных этапах) ни в коей мере не означало остановки выявления особенных эмоциональных нюансов, потенциально заложенных в *раге*. При всей своей крепкой оригинальной основе *рага* является живым организмом, способным откликаться на творческое переосмысление отдельных граней своей многомерной природы[2].

Творческий подход к *раге* был свойственен и всемирно известному танцовщику Удаи Шанкару, считавшему музыку своей страны исключительно богатой по возможностям и единственно способной гармонично сочетаться с оригинальным танцевально-пантомимным языком индийского театрального искусства. Создавая оркестр для своего театра, он стремился, чтобы в его состав входили только национальные инструменты с особым тембровым звучанием струнных (*ситар*, *сарод*, *эсрадж*, *саранги*, *тампура*), духовых (*шахнай*, *бансури* и другие разновидности флейт) и особенно ударных, которых, по его словам, было «бесчисленное множество». Но смысл заключался не только в их количестве, а в создании «музыки со специальными эффектами». Рави Шанкар вспоминал: «Удаи ввел целое новое направление как в концепции, так и в звучании, путем использования всех видов классических, народных и племенных барабанов, цимбал, гонгов, маленьких пальцевых цимбал (похожих на кастаньеты), сделанных из металла и дерева, а также применения новых приемов игры на некоторых из этих традиционных инструментов»[3]. Основанием для этого послужили народные представления, все действие в которых чаще всего сопровождалось

[1] *Ranade A.D.* Stage Music of Maharashtra. P. 54–57.

[2] См.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани. С. 133–134, 174–177.

[3] *Шанкар Р.* Моя музыка – моя жизнь. М.: Икар, 2005. С. 121.

Удаи и его супруга Амала Шанкар

только несколькими видами ударных (особого типа барабанов, бронзовых тарелочек и т.п.)[1].

Кроме того, Удаи Шанкар был убежден, что индийская музыка – монодийная по своей природе – располагает достаточно богатыми средствами

[1] Примером подобного рода представлений может служить деревенская постановка «Прахлад натак» (на известный сюжет о Нарасимхе), разыгрываемая в Ганджаме, южном районе штата Ориссы, которая идет в традиционном сопровождении барабана *мардал* и бронзовых тарелочек *джини*. Со времени появления этого представления прошло более трех веков; его «долгожительство» (а в известной мере и сохранность почти в первозданном виде) скорее всего объясняется тем, что это действие по-прежнему сочетает в себе две функции: культово-ритуальную (как поклонение божеству Нарасимхе) и собственно театральную. Если не конкретно данное представление, то немало других ему подобных безусловно видел и Удаи Шанкар. Лично мне посчастливилось увидеть этот спектакль в оригинальной местной постановке в конце 1980-х годов, когда я находилась недалеко от этих мест, в соседней Бенгалии, откуда родом и вся семья Шанкаров.

выразительности, чтобы не внедрять в нее принципы европейской гармонизации[1]. Отмечая «уникальную гибкость» национальной музыки, он не сомневался, что она может (и должна) составлять единое целое с танцевально-пантомимным театральным действом, в связи с чем для лучшего воплощения сценического замысла полагал необходимой совместную работу хореографа и композитора (тоже из числа соотечественников)[2].

Такая концентрация мысли на национальном искусстве, на традиционных ценностях была вызвана тем, что в молодости (в начале 1920-х годов) волею судеб Удаи Шанкар оказался за границей, и перед ним неожиданно открылась перспектива создания своего музыкального театра, чему предшествовала череда неординарных событий. Ему было чуть более двадцати лет, когда он отправился в Лондон к отцу, который, будучи разносторонне образованным бенгальским брахманом, по завершении службы выехал в Англию для занятия юридической практикой. Сам Удаи до отъезда из Индии серьезно занимался живописью, а также обучался музыке и танцам. Познанию различных танцевальных стилей – классических и народных, которые потрясали его воображение, – способствовал частый переезд семьи по служебным делам отца в города разных индийских штатов. По приезде в Лондон Удаи отказался от намерения стать профессиональным художником, переключившись на помощь отцу в постановке индийских музыкальных пьес, и настолько увлекся, что стал сам выступать в этих экспериментальных спектаклях.

Удаи Шанкар и Анна Павлова: «Радха и Кришна»

В одном из них его увидела известная русская балерина Анна Павлова. Она была так очарована искусством молодого талантливого танцовщика, что предложила ему участвовать в двух задуманных ею балетах на индийские сюжеты, а помимо того – оценивая его колоритную самобытность – исполнить в паре с ней отдельные

[1] См.: *Banerji P.* Uday Shankar and His Art. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 1982. P. 70.

[2] Ibid. P. 69, 70.

танцевальные номера. Совместное участие с прославленной балериной в постановках «Радха и Кришна» и «Индийская свадьба» принесло молодому Удаи успех и славу, сулящую ему благополучную жизнь и карьеру танцовщика в Европе. Но его совсем не устраивало такое развитие событий: свои дальнейшие творческие планы он неразрывно связывал с истинно индийским национальным театром и прославлением его в западном мире.

Одержимый этой идеей, Удаи вернулся в Индию и почти год ездил по стране, собирая редкие музыкальные инструменты (в том числе барабаны разных конфигураций и размеров), а также знакомясь со многими народными и племенными танцами. Это дало ему возможность переосмыслить и расширить рамки сценической хореографии: по его убеждению, она должна основываться на традициях танцевальной драмы *катхакали*, на наидревнейшем стиле *бхаратнатьям* и более молодом грациозно-стремительном северо-индийском *катхаке*; но без привнесения характерных элементов из народной танцевальной среды она может лишиться той непосредственности и искренности, без которых невозможно настоящее искусство[1]. Стоя на данной позиции, Удаи Шанкар привлекал в свой будущий театр квалифицированных музыкантов и танцоров самых разных школ и направлений. Он настаивал на том, что театральная труппа должна полностью состоять из индийцев – носителей исконных национальных традиций; западному зрителю следует представить не «экзотическое зрелище», а настоящее высокопрофессиональное искусство, «отражающее фундаментальные восточные идеалы»[2].

По окончании объемной организационной работы к концу 1929 года вся семья Шанкаров с группой профессионалов-единомышленников прибыла в Париж. За время интенсивных репетиций и поисков лучших решений постановочного плана, проводимых Удаи совместно с композитором и дирижером Тимиром Бараном, были подготовлены (или находилось в стадии разработки) несколько музыкально-танцевальных драм («Рам Лила», «Пракрити Ананда», «Саманья Кшати», «Лорд Буддха», «Шива и Парвати») и две сольные танцевальные композиции для Удаи («Индра» и «Картикея»[3]).

[1] *Banerji P.* Uday Shankar and His Art. P. 110, 111; *Шанкар Р.* Моя музыка – моя жизнь. С. 116.

[2] *Banerji P.* Uday Shankar and His Art. P. 5.

[3] Это были танцевально-драматические композиции, в которых Удаи стремился раскрыть образы богов не в отрешенно-схематическом плане, а в полноте «человеческих» чувств, что было более естественным для блистательного бога Индры, но достаточно непростым для воплощения бога войны Картикеи, покровителя и защитника воинов.

Уже первые спектакли, поставленные в Париже, имели не просто шумный успех, а в одночасье стали «модными». Их стремились посмотреть, о них повсюду говорили и писали. На той же волне моды проходили дальнейшие гастроли по разным городам и странам Европы и Америки, а также в самой Индии и в некоторых юго-восточных странах; особенно горячий прием был оказан в Германии и в Соединенных Штатах. В общественных кругах и в прессе отмечался не только высокий профессиональный уровень «индийских спектаклей» и, конечно, незаурядное мастерство самого Удаи Шанкара, но и то, что в постановках все было подлинно индийским – сюжеты, костюмы, хореография и музыка с оригинальными инструментами и их особенным звучанием.

Гастроли почти непрерывно продолжались с 1931 по 1937 год, но в мае 1938 года, когда вся труппа вернулась в Индию, она практически тут же была распущена в силу многих обстоятельств. С Удаи Шанкаром осталась лишь небольшая группа музыкантов и танцоров, пожелавших участвовать в создании задуманного им «Центра исполнительских искусств», который был основан в Алморе и просуществовал до 1944 года. Из-за серьезных потрясений и общей нестабильности в стране и в мире не могло быть и речи о постоянной театральной труппе и тем более о полноценных гастролях на Западе. Хотя сам Удаи предпринял несколько краткосрочных выездов за рубеж с небольшим числом сподвижников и искусство его было по-прежнему на высоте, на Западе «мода на экзотику» без постоянной подпитки падала, а вместе с ней уходила и востребованность «восточных мотивов».

Совершенно по-иному этот «модный период» отразился на искусстве самой Индии. Мировая известность Удаи Шанкара здесь тоже имела значение, но даже безотносительно к популярности за рубежом был очевиден его ярчайший вклад в развитие традиционного синкретического театрально-танцевального искусства. В стремлении донести его до западного зрителя в наилучшем виде Удаи настойчиво добивался его совершенствования. При этом (что важно!) он НЕ шел наперекор традициям и НЕ пытался «подладить» их под чужеземные вкусы, но и НЕ противился восприятию того, что могло найти позитивное отражение в сфере индийского театра. Устранив ранее присутствующее в спектаклях излишнее дробление на «отдельные номера», он добился динамичного, почти «сквозного» развития действия в драме. Благодаря целенаправленным темповым и ритмическим изменениям в рисунках танца, согласующихся с изобразительной пластикой пантомимы, ему удавалось выстраивать их в полном соответствии с музыкальным и смысловым контекстом конкретного действия. В результате этих и многих других

ценных нововведений усиливался эмоциональный накал музыкальной драмы, как возрастало и воздействие ее на зрительскую аудиторию. Недаром одна из драм – «Самання кшати» («Небольшая потеря», основанная на одноименной поэме Рабиндраната Тагора) надолго удержалась в театральном репертуаре и даже была избрана самим Удаи Шанкаром для показа на торжественном вечере в его честь в лучшем театре Калькутты в 1973 году.

Интересно, что в свое время в Париже к созданию музыки для этой драмы был привлечен совсем юный Рави Шанкар (который моложе Удаи на двадцать лет). Оба брата оказались увлечены поиском новых выразительных средств, способных представить развитие сюжета в ярких красках танцевально-пантомимной хореографии, неразрывно связанной с оркестровой мелодикой и ударно-звуковыми эффектами[1]. Позже, с обретением большего композиторского опыта, Рави Шанкар вновь вернулся к этой драме, создав на основе прежней версии новую яркую колоритную музыку, и именно она в дальнейшем использовалась Удаи Шанкаром для данного спектакля.

И в годы юности, во время гастролей, и позже, став уже знаменитым ситаристом, Рави Шанкар не мог смириться с тем, что западный слушатель оставался равнодушным к индийской классической музыке и что она скорее вызывала любопытство, нежели доставляла наслаждение. В его понимании музыкальное искусство Запада и Востока – это равноценные величины, и он готов был доказать это всему миру. Однако для этого ему понадобилось немало времени, усилий и терпения.

Прославившись на родине, Рави решил отправиться с несколькими друзьями в «просветительскую» поездку по Европе. Поначалу из-за недостаточной рекламы и отсутствия широкого интереса европейцев к малоизвестной музыке группа сталкивались с большими трудностями, выступая в небольших наполовину заполненных залах, практически ничего не зарабатывая. Тем не менее Рави Шанкару удалось ввести в Европе и Америке настоящую моду на индийскую музыку: именитый маэстро сумел не только увлечь западного слушателя своим виртуозным исполнением на *ситаре*, но и пробудить интерес к овладению игрой на этом оригинальном инструменте. Обучаться игре на *ситаре* становилось столь модным, что в 1967 году в Лос-Анджелесе была открыта специальная школа, которую Шанкар пытался обустроить по типу индийского ашрама, где всех объединяют братские чувства и общие устремления.

Но настоящий «ситарный бум» возник благодаря неожиданной творческой связи Рави Шанкара с Джорджем Харрисоном из группы «Битлз».

[1] *Banerji P.* Uday Shankar and His Art. P. 120.

Рави Шанкар и Джордж Харрисон

Газеты повсеместно сообщали сенсационную новость о том, что наставником знаменитого «битла» стал прославленный индийский гуру[1]. Позднее Шанкар вспоминал о необычайных способностях и усердии своего не совсем обычного ученика, а Харрисон отмечал, сколько требуется самодисциплины, чтобы по-настоящему научиться играть на *ситаре*. Вершиной «ситарного бума» были два грандиозных события – триумфальное выступление Рави Шанкара на международном фестивале в калифорнийском Монтерее в 1967 году, где зрители аплодировали ему стоя, и совместное участие Шанкара и Харрисона в двух знаменитых «Концертах для Бангладеш» в 1971 году на Мэдисон-сквер-гарден, устроенных в пользу бенгальских беженцев, хлынувших в Индию из-за войны с Пакистаном. Слава этих благотворительных концертов стала поистине всемирной; на них присутствовало более 40 тысяч зрителей!

На той же «модной волне» в 1971 году Рави Шанкар получил предложение выступить с Лондонским симфоническим оркестром; он сочинил «Концерт для *ситара* с оркестром» и еще несколько экспериментальных произведений, среди которых особенно выделялась «Morning love», основанная на светлой утренней *раге Ната-Бхайрав*. Солистами, кроме самого Шанкара, были французский флейтист Жан-Пьер Рампаль и известный европейский скрипач Иегуди Менухин; в дуэте с ним Шанкар

[1] Подробнее о встрече и занятиях с Дж. Харрисоном, а также о творчестве Рави Шанкара см.: *Морозова Т.Е.* Ситар…Рага…Шанкар // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур / Ред.-сост. Е.И. Кононенко. М.: ГИИ, 2018. С. 191–195, 198–200, 208–211.

ранее с большим успехом выступал на музыкальном фестивале в Германии в 1966 году, прозвучавшие там три композиции на *раги Тиланг*, *Пилу* и *Гункали* появились на пластинках и тут же были распроданы. В дальнейшем Рави Шанкар пытался еще больше раздвинуть рамки исполнительского искусства индийской музыки, и, в частности, в начале двухтысячных годов прозвучали еще несколько новых по форме и стилю произведений, написанных и исполненных самим маэстро с тем же Лондонским симфоническим оркестром под управлением дирижера Зубина Меты (это были три «Концерта для *ситара* с оркестром» и одна симфония, включающая партию *ситара*).

Теперь, по прошествии времени, благодаря активной деятельности Рави Шанкара – как исполнителя и композитора – выступления индийских инструменталистов (в основном *ситаристов*) совместно с европейскими музыкантами уже не являются редкостью. По сути, это стало новым модным направлением в мире музыки, которое набирает силу, прорастая оригинальными формами и притягивая к себе все большее число поклонников.

Попытки некоторых критиков обвинить Рави Шанкара в отходе от исконных традиций рассыпались в силу своей несостоятельности. Как и его старший брат Удаи, он никогда не предавал своего искусства. Для него всегда самым главным были традиционные выступления с индийской классической музыкой, что не мешало искать новые пути и возможности для ее развития. Он обладал исключительным чувством аудитории; например, с учетом западного менталитета избегал чрезмерно «затяжных» музыкальных композиций и строил свои концерты таким образом, чтобы музыка была разнообразной. С этой целью он ввел в программу своеобразную перекличку между *ситаром* и барабанами-*табла*: *таблист* в ритмическом изложении имитирует мелодические пассажи, проигрываемые на *ситаре*, а затем оба исполнителя вступают в диалог, перебрасываясь все усложняющимися мелодическими и ритмическими фразами. В выступлениях Шанкара с известным *таблистом* Алла Ракхой отмеченная инструментальная перекличка превращалась в зажигательные состязания и с восторгом принималась публикой. Теперь без этого захватывающего действия (ставшего невероятно модным), не обходится ни одно выступление именитых индийских музыкантов. Но это теперь! А тогда ревностные приверженцы традиций критиковали музыканта за якобы излишнюю «зрелищность», однако именно благодаря подобным новшествам престиж исполнителей на ударных инструментах значительно вырос. Они всегда высоко ценились как неподражаемые аккомпаниаторы, но никогда не рассматривались в качестве солистов, а Рави Шанкар

во время своих выступлений специально «брал паузу», чтобы помимо всего дать *таблисту* возможность сольно блеснуть своим мастерством.

Можно назвать еще немало новшеств, внесенных Рави Шанкаром в индийское исполнительское и композиторское творчество, но в числе его заслуг одной из важнейших является активнейшее продвижение индийской музыки в среду западных слушателей. И след на этом пути, оставленный его замечательным творчеством, достаточно глубок и значителен, чтобы просто уйти в забвенье.

Обратившись в начале статьи к знаменитым именам Удаи и Рави Шанкара, мы не случайно перенесли материал об их деятельности на ее окончание. Было исключительно важно заглянуть в глубь некоторых процессов развития индийского музыкального и театрального искусства, чтобы на конкретных примерах убедиться в наличии отдельных схожих явлений и понять их движущую силу – которой и была мода.

Можно противиться использованию слова «мода», но от этого сам факт ее присутствия в творчестве не исчезнет; феномен моды бесспорно влияет на преобразовательные процессы в искусстве. В данном случае наше внимание привлекали не только различные по своей сути и назначению объекты исследования, но и то, находятся ли процессы, происходящие с ними, внутри своей культуры или выходят за рамки ее границ. Во втором случае исход мог быть различным: пойдет ли данный процесс во благо своим традициям либо, напротив, в ущерб, то есть уступит влиянию чужеродной культуры.

Индия, располагающая богатейшей многовековой культурой, не может жить в изоляции, равно как и не хочет поступаться своими традиционными ценностями в угоду чьим-то интересам; и ее естественное вхождение в сферу мировой культуры представляется одним из актуальных вопросов сегодняшнего дня. На данном этапе пока что ясно одно – сколь велика роль идей, столь значима и роль личностей, проводящих их в жизнь, чем и объясняется наш выбор неординарных событий и выдающихся деятелей индийского искусства, чтобы на этих исторических примерах приблизиться к пониманию данной проблемы.

Е.С. Ванеян

Бодхисаттва-андроид Mindar из храма Кодайдзи в Киото и традиции буддийской пластики

В своей монографии «Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим»[1] С.Н. Соколов-Ремизов обратился к вопросу о том, какие принципы в рамках этих традиционных искусств выступают на первый план и будут играть все большую роль в ближайшем будущем. В этой статье я тоже обращаюсь к размышлению о судьбе традиции, правда, имеющей отношение к скульптуре.

В феврале 2019 года храм Кодайдзи в Киото представил посетителям принципиально новый культовый образ – бодхисаттву Каннон в виде двигающегося антропоморфного робота-андроида. Как получилось, что в древнем буддийском храме появилось это последнее слово робототехники? Какие свойства японского буддизма и особенности почитания изображений делают это возможным? Прямое столкновение двух традиций – робототехники и буддийской образности – дает прекрасный повод проследить и другие точки их пересечения, которых, на мой взгляд, немало. Наконец, вслед за С.Н. Соколовым-Ремизовым я также выскажу футурологическое предположение, отвечая на вопрос: есть ли будущее у этого культового образа?

Стоит сразу сказать, что влияние японского культурно-религиозного контекста на восприятие робототехники уже давно привлекает внимание исследователей. Однако размышления о параллелях между

[1] *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. Изд. 4-е. М.: ЛЕНАНД, 2016.

робототехникой и буддийской скульптурой в этих исследованиях встречается гораздо реже, и в этом смысле я тоже надеюсь внести новые аспекты в понимание культурного контекста робототехники.

Познакомиться с самим андроидом и его восприятием в японском обществе позволили открытые данные в интернете: информация на официальном сайте храма, видео на Ютюбе, обзоры и интервью на сайтах японских СМИ.

Каннон-андроид *Mindar* в «Зале обучения» монастыря Кодайдзи, Киото

Итак, главный герой статьи – андроид-Каннон, которого с февраля 2019 года можно увидеть в «Зале обучения» (*Кё: ка-хо: ру*) древнего храмового комплекса Кодайдзи в Киото[1]. Проект и дизайн андроида создавались в тесном сотрудничестве служителей и руководителей храма и членов лаборатории Intelligent Robotics Laboratory (Осакский университет, руководитель Хироси Исигуро).

Имя Каннон-андроида, *Mindar*, происходит от такого важнейшего понятия в буддизме, как *кокоро* («сердце/ум», англ. *mind*). Его рост – чуть выше среднего человеческого, тело состоит в основном из алюминия с силиконовым покрытием в области рук и головы. Лицо, гендерно нейтральное, представляет собой нечто среднее между европеоидным и азиатским типом. Голос робота, который передается через динамики в помещении – женский или даже детский – очень похож на голоса, которыми в Японии даются объявления, инструкции и т.д. Главная особенность этого необычного образа бодхисаттвы – взаимодействие с пришедшими. В изначальном положении руки *Mindar* сложены в жесте приветствия, но, когда его «запускают» (это именно сеансы, а не беспрерывное движение), он начинает плавно жестикулировать, говорить (речь передается через динамики) и даже моргать. При этом подвижен только торс бодхисаттвы – ниже

[1] Официальная страничка, посвященная Каннон-андроиду: URL: https://www.kodaiji.com/mindar/ (дата обращения 14.04.2021).

пояса он представляет собой металлический постамент, сужающийся книзу, что немного напоминает конструкцию гермы.

О чем же он говорит? Для начала он приветствует собравшихся от лица бодхисаттвы Каннон: «В этот раз я явился в форме андроида, чтобы спасти вас»[1]. Далее андроид читает проповедь о Шуньяте – Пустоте (санскр. *Śūnyata*, яп. *ку:*), непостоянстве всех явлений мира (санскр. *Sabbe saṅkhārā aniccā*, яп. *сёгё: мудзё*:), а также зачитывает мантру из «Сутры Сердца», как раз связанной с этими понятиями и бодхисаттвой Каннон. На выбор темы – понятие Пустоты – наверняка повлияло и то, что храм Кодайдзи принадлежит школе Риндзай (направления дзэн), в которой оно как раз ключевое.

Важная составляющая проповеди – объемная видеопроекция[2] на все поверхности зала и музыкальное сопровождение. Всплывающие образы соответствуют содержанию проповеди, иногда буквально иллюстрируя ее (андроид приводит в пример жизненный цикл дерева – на стенах появляются изображения распускающейся и опадающей кроны), а иногда более абстрактно (упоминание человеческих страданий сопровождается пляшущими красными пятнами на темном фоне). Музыка также соответствует тональности тех или иных моментов. Очевидно, это делается для того, чтобы удерживать внимание слушателей, облегчить понимание проповеди и сделать ее еще более впечатляющей и запоминающейся. Для тех же целей использован следующий прием: андроид-Каннон задает вопрос, а отвечают ему зрители из цифровой среды (в определенные моменты реальных зрителей окружают проекции слушателей на стенах, которые, кстати, являются реальными служителями и работниками храма[3]). Вся проповедь сопровождается субтитрами на китайском и английском языках.

[1] Эти слова отсылают к 25 главе «Сутры Лотоса», где перечисляется множество обличий, в которые бодхисаттва перевоплощается, является верующим и спасает их.

[2] Объемная видеопроекция (видеомаппинг / 3D-маппинг) – специальная технология, позволяющая делать проекцию не на плоский экран, а на объемные предметы, тем самым создавая иллюзию движения, дополнительных пространств и т.д.

[3] Исследователь Дэниэл Уайт рассказывает об этом в лекции: *White D.* Model Emotion: Android Perspectives on Affect in Japan. URL: https://stream.univie.ac.at/media/aufzeichnungen/2020S/JapaneseStudiesOnlineLectures/ujapanlectures-2020-11-19?res=960. 47:00-47:45 (дата обращения 14.06.2021).

«Бодхисаттва», как всякий хороший оратор, использует свои личные качества по максимуму – он указывает на свой металлический каркас и спрашивает, не подсказывает ли слушателям его внешний вид то, как можно понимать учение Будды о Пустоте. Более того, создатели вложили в «уста» андроида даже такое провокационное заявление – роботу, не отягощенному эго, не цепляющемуся за явления мира, возможно, легче реализовать это учение[1].

Но робот-Каннон не только проповедует, его основная функция – быть культовым объектом. Над ним был проведен ритуал «открытия глаз» (*кайгэн-куё:*), обозначающий заключительный этап создания любого буддийского образа. Благодаря этому андроид функционирует как культовая статуя буддийского храма, которой возносят благодарения и молитвы. Это подтверждается и тем, что в храме можно купить паломнический листок (*госюин*) с печатью храма и силуэтом робота – точно по такому же принципу можно купить листки с изображениями знаменитых святынь

Жест приветствия и почитания *гассё* (анджали-мудра):
слева Фукукэндзяку Каннон (середина VIII века) из павильона Хоккэдо в храме Тодайдзи, справа – Каннон-андроид

[1] См. фрагмент проповеди Каннон-андроида на канале Ютюб: URL: https://www.youtube.com/watch?v=MTj9r_JcHDg&t=164s. О металлическом каркасе – 2:28–2:35; о возможности андроида воплотить учение Будды о пустоте: 4:57–5:25 (дата обращения 14.06.2021), а также интерпретация этого момента в упомянутой лекции Дэниэла Уайта: 48:52-50:04.

в храмах, где они хранятся и почитаются. Еще один сувенирный товар – манга, состоящая из трех частей: «Приди на встречу с *Mindar*», «Почему бодхисаттва Каннон стал андроидом?» и перевода «Сутры Сердца» на современный японский язык.

Однако со статуями Каннон у робота не так много общего – фактически только жесты рук, в особенности изначальный – сложенные ладони рук в жесте приветствия (*анджали-мудра*, яп. *гассё:*). Его можно увидеть у таких знаменитых ранних образов бодхисаттвы, как Фукукэндзяку Каннон (Хоккэдо/Сангацудо монастыря Тодайдзи, середина VIII века). Так же в определенный момент *Mindar* опускает одну руку вниз, а вторую поднимает, обратив ладонь вперед – это напоминает жесты дарования (*варада-мудра*, яп. *ёган-ин*) и дарования защиты (*абхая-мудра*, яп. *сэмуи-ин*) соответственно. Другие жесты скорее восходят к христианской традиции, но в настоящей момент стали понятны в любой культуре. Например, когда робот-Каннон разводит руки в стороны, это вызывает ассоциации со статуей Христа-Искупителя в Рио-де-Жанейро. Наконец, последний элемент, соединяющий с традиционной иконографией, – это схематичная мандорла, проецируемая на стену позади андроида ближе к концу сеанса. В обычное время ее заменяет световой круг софита, направленного на фигуру робота.

Внешне *Mindar* практически идентичен гуманоидному роботу одной из новейших серий Alter[1], в дизайне и разработке которого принимала та же лаборатория профессора Исигуро. Эта лаборатория и ее глава знамениты именно натуроподобными роботами, тщательно повторяющими человеческую внешность, вплоть до волос и одежды. Но в этой серии они попытались передать человечность через движение и жесты, а не через внешнее сходство[2]. Поэтому

[1] В связи с роботехникой в Японии очень часто вспоминают кукол с механическим заводом (*каракури нингё:*), которые стали особенно популярны в эпоху Эдо – см.: *Sone Yuji.* Japanese Robot Culture: Performance, Imagination, and Modernity. New York: Palgrave Macmillan, 2017. P. 7, 8; а также сайт художницы и исследовательницы Кирсти Бойл http://karakuri.info/index.html (дата обращения 14.06.2021). Интересно, что куколка без одежки и андроид этой новой серии очень похожи: тот же контраст белых фарфоровых ручек и головки с механикой тела. Возможно, именно здесь инженеры подсмотрели дизайн новой серии роботов.

[2] Это упоминается в обзорах в прессе на английском: URL: https://starts-prize.aec.at/en/alter/ и японском языках: URL: https://robotstart.info/2016/07/29/alter.html (дата обращения 14.06.2021).

и у робота-бодхисаттвы так много внимания уделено жестикуляции. Возможно, создавать для него специальный дизайн было бы слишком дорого. С другой стороны, как уже говорилось выше, Каннон-андроид в проповеди умело использует свою необычную внешность – возможно, создатели пошли на этот шаг абсолютно сознательно.

Каннон-андроид в процессе проповедования с подобием мандорлы за спиной

В интервью с одним из исследователей, принимавших участие в разработке *Mindar*, упоминается, что идея этого образа неожиданно родилась у настоятеля Кодайдзи во время разговора[1]: «Наверное, буддийский образ нашего времени – это андроид», – примерно так выразился он, а через несколько лет идея и вправду была реализована. То есть, со стороны служителей храма подчеркивается, что это именно культовое изображение. Какие же особенности образопочитания в японском буддизме делают это возможным?

Начнем с того, что практика почитания культовых изображений по сути своей неоднозначна, несмотря на ее повсеместное распространение в странах буддийского круга. Главная проблема очевидна – истинный будда трансцендентен, не поддается ни описанию, ни воображению, ни изображению. На протяжении истории буддизма разные учителя и знаменитые монахи по-разному трактовали эту проблему и оправдывали почитание статуй[2]. В самом общем смысле изображения – это подношения высшим буддийским персонажам и способ накопления благих заслуг.

[1] См.: URL: http://hotozero.com/knowledge/osakauniv_androidkannon1/ (дата обращения 14.06.2021).

[2] См. *Wenzel C.* The Image of the Buddha: Buddha Icons and Aniconic Traditions in India and China // Transcultural Studies. 2011. № 1. P. 263–305; *Winfield P.D.* Icons and Iconoclasm in Japanese Buddhism: Kukai and Dogen on the Art of Enlightenment. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Также они повторяют чудесные приметы *превращенного* тела[1] будд и бодхисаттв, описанные в сутрах и закрепленные в иконографических правилах, поэтому им можно поклоняться. Только элементы Каннон-андроида повторяют иконографию, и в этом смысле он очень сильно выбивается из традиции. Помимо иконографии, с древнейших времен существуют ритуалы, призванные легитимировать почитание статуй и других изображений. Таков, например, обряд «открывания глаз» – считается, что благодаря ему в изображение входит душа. Как уже говорилось, над нашим роботом-бодхисаттвой этот ритуал был проведен. Другой древнейший способ наделения статуи сакральной силой – это вложение в нее реликвий тела (мощи *сяри*, драгоценные камни), реликвий слова (тексты сутр и мантр) и других священных артефактов. В каком-то смысле в робота текст сутры тоже был «вложен», точнее, загружен.

В связи с сутрами важен еще такой аспект – произношение священных текстов перед изображением делает образ будды или бодхисаттвы полным, как бы наделяет его голосом[2], ведь, по преданию, сутры – это запись проповеди того или иного персонажа буддийской традиции. Андроид-Каннон в этом смысле самодостаточен и не только читает «Сутру Сердца», но и толкует ее.

В текстах средневековых авторов очень часто встречается идея о том, что статуи и мандалы помогают *понять* учение – их сравнивают с пальцами, *указывающими* на луну, но не являющимися самой луной (символ Просветления/Будды)[3], – потому их почитание и использование оправданно. Андроид-Каннон безусловно способствует пониманию учения, не только зачитывая проповедь, но, как было описано выше, являя собой пример существа без эго. Для наглядности в ходе проповеди монахи используют дополнительные визуальные средства – например живописные свитки. Как кажется, принцип действия в случае андроида-Каннон тот же (сделать учение более доступным), только использовано новое средство – видеопроекция.

[1] Превращенное/соразмеренное тело – одно из Трех тел будды, предназначено для проповеди и помощи в чувственно постигаемых мирах. Кроме него еще есть первое тело – Тело Закона (высшее трансцендентное) и второе – Тело блаженства (для общения будд и бодхисаттв между собой).

[2] *Morse Nishimura A., Morse S.C. et al.* Object as Insight: Japanese Buddhist Art and Ritual. Katonah, NY: Katonah Museum of Art, 1996. P. 12.

[3] *Rambelli F.* Buddhist Materiality: A Cultural History of Objects in Japanese Buddhism. Stanford: Stanford University Press, 2007. P. 80.

Изображения также помогают *распространять* учение – трудно поспорить с тем, что благодаря андроиду-Каннон в храм приходят не просто больше людей, а даже те, кто совсем не интересуется буддизмом, но зато хотел бы посмотреть на чудо техники.

Важно отметить, что для своего времени буддийские статуи часто были тем же самым, что андроид в современном мире – объектом, созданным с применением новейших технологий. Например, можно вспомнить трудоемкий, высокотехнологичный процесс отливки статуи Большого Будды храма Тодайдзи, который длился с 745 по 752 год, или многочисленные детали статуй в технике сборной деревянной конструкции (*ёсэги-дзукури*), подобные множеству элементов механической «начинки» роботов.

С точки зрения технологии создания, особенность Каннон-андроида заключена в том, что материалы, из которых он был создан, дальше отстоят от природного мира, чем классические статуи из дерева. Дело в том, что связь с природой тоже иногда была аргументом в пользу почитания статуй[1]. Согласно теоретическим разработкам школы Тэндай, все существа, даже не осознающие себя травы и деревья, исконно просветлены, наделены «природой будды» (яп. *буссё:*), и главной задачей верующего становится осознание этой природы в себе самом, окружающих существах и мире в целом. Это и делает поклонение статуям, сделанным из дерева, возможным. Но постепенно доктрина об исконной просветленности стала относиться не только к живым существам и природе, но и к миру предметному[2]. В рамках этих представлений андроид имеет «природу будды» не в меньшей степени, чем другие явления мира.

Однако свойства самого предмета могут быть вообще второстепенной проблемой: некоторые учителя подчеркивают, что действенность и сила статуй происходят из милости будд и бодхисаттв, а также из благих намерений и веры молящегося перед ними[3].

[1] *Трубникова Н.Н.* И все-таки: становятся ли буддами травы и деревья? // Осмысление природы в японской культуре / Отв. ред. А.Н. Мещеряков. М.: Изд. Дом «Дело», 2017. С. 9–38. С. 30.

[2] Там же. С. 23.

[3] Там же. С. 28–29, 31. Даже современный автор критической статьи о Каннон-андроиде, монах и журналист, в конце концов приходит к похожему выводу – если Каннон-андроид помог кому-то поверить в спасительную силу будды, помог пробудиться «природе будды» в предстоящем человеке, то он – настоящий культовый образ. См.: URL: https://president.jp/articles/-/28134?page=4 (дата обращения 14.06.2021).

Итак, огромную роль в вопросе о почитании статуй играют аспекты, не связанные напрямую с внешним обликом: ритуальный контекст; связь с текстом сутр; способность учить о Пути и «пропагандировать» его; понятие «природы будды», заключенной в каждом предмете; вопрос личной веры в спасительную силу будды и сама эта сила. В контексте этих представлений почитание Каннон-андроида, столь не похожего на традиционные образы внешне, оказывается далеко не столь проблематичным, как может показаться на первый взгляд.

Наделенность любого существа и предмета «природой будды», которая стала общей доктриной большинства японских буддийских школ, приводит нас к культурному контексту, который всегда упоминают, когда говорят о восприятии робототехники в Японии. Многие исследователи считают, что буддийское понимание окружающего человека мира, часто в синтезе с синтоистским анимизмом, является важнейшим фактором, благодаря которому в современной Японии восприятие роботов и робототехники более положительное, чем в странах западной культуры[1]. Возможно, многовековой опыт почитания элементов мира природы и уважение к рукотворным вещам (приведем в пример поминальные службы по старым швейным иглам *хари-куё:*[2]) позволяют японцам легче принять роботов в повседневной жизни и отнестись к ним с дружелюбием. Ведь вера в «природу будды» действительно имеет колоссальное значение, когда мы говорим о восприятии мира вещей: если в европейской традиции между человеком и всем остальным миром есть четкая грань, то в японско-буддийской всё объединено этой «природой».

Особенно выразительно интегрирует буддийское учение и робототехнику ученый-инженер Мори Масахиро в своей книге «Будда в роботе: размышления роботоинженера о науке и религии»[3]. С его точки зрения,

[1] *Sone Yuji.* Japanese Robot Culture… P. 9; *Geraci R. M.* Spiritual robots: Religion and our scientific view of the natural world // Theology and Science 4 (3), 229–246. P. 230.

[2] Похороны старых игрушек тоже практикуются в современной Японии. К ним примкнули и роботы-домашние питомцы, такие, как робо-собачка AIBO компании Sony Corporation. В 2017 году в городе Исуми (преф. Тиба) в храме Кофукудзи была проведена похоронная церемония примерно сотни AIBO, причем ведущим церемонию был маленький робот PALRO, а два работающих AIBO в маленьких тканевых рясах читали сутры. См. репортаж газеты «Асахи Симбун»: URL: https://youtu.be/GtOJSZJgsQA (дата обращения 14.06.2021).

[3] *Mori Masahiro.* The Buddha in the robot: [a robot engineer's thoughts on science and religion]. Tokyo: Kosei Publ., 1985.

Справа фото автоматона «Гакутэнсоку» (1928), слева лик статуи Сяка-нёрай из Хорюдзи (623)

умение видеть в роботе «природу будды» прямо влияет и на то, насколько успешными будут труды инженера: помня об иллюзорности отношений создатель – создаваемое, прислушиваясь к тому, куда тебя «ведет» создаваемый предмет, ты способен сделать по-настоящему хорошую вещь и поддерживать гармонию между людьми и техникой[1].

Почитание и наделение статуй «душой» можно считать лишь проявлением того же феномена (анимизма и усмотрения «природы будды» во всем), но, с другой стороны – не через «принятие» ли статуй в японском обществе так легко принимаются другие человекоподобные фигуры – роботы? Возможно, что при взаимодействии с роботами срабатывает культурная память об «общении» с другими необычными, но похожими на человека персонажами – статуями. Ведь и антропоморфные роботы Японии, и буддийская пластика – это результаты попыток изобразить или создать некое сверхсущество «на основе» человека. При этом буддийская пластика – более древняя традиция, на которую робототехника может опираться. Сложно проанализировать влияние культа статуй на восприятие роботов, однако удалось найти свидетельства того, что буддийская скульптура становилась визуальным источником для робототехники.

Впервые увидев фотографии «Гакутэнсоку» (дословно «учиться у законов природы»), которого называют первым роботом Востока, я сразу подумала об изображении Сяка-нёрай (будды Шакьямуни) из храма

[1] *Mori Masahiro.* The Buddha in the robot. P. 179, 180.

Хорюдзи (623). «Гакутэнсоку» был создан биологом Нисимурой Макото в 1928 году. Это был робот или автоматон, двигающийся за счет пневматики, – он представлял собой торс, возвышающийся над столом и пишущий стрелой-пером. Также «Гакутэнсоку» мог менять выражения лица[1]. С древним японским буддийским образом его объединяет условность черт, полукруглые дуги бровей, «архаическая улыбка» (исходное выражение), золотой цвет кожи, драпировки. Кроме того, размер, в несколько раз превосходящий человеческий, напоминает о колоссальных буддийских статуях. Трудно судить, насколько сознательно авторы «Гакутэнсоку» обращались к буддийской пластике, но, очевидно, подобные ассоциации возникали не только у меня – в фильме 1988 года «Токио: последний мегаполис» режиссера Акио Дзиссодзи присутствует персонаж, прототипом которого является Нисимура Макото; он также создает гигантского робота по имени «Гакутэнсоку», которому в фильме придано очевидное сходство с буддийской скульптурой (например, у него видна урна, изображение лучезарного волоса, свернутого в точку на лбу буддийских персонажей).

Второй пример мы находим у уже упомянутого автора, Мори Масахиро. До сих пор очень авторитетна его теория «Зловещей долины», впервые опубликованная в 1970 году. Это понятие относится к резкому падению симпатии к роботам в тот момент, когда они становятся сильно похожими на людей, но движения или фактура материала тут же их выдает. Гибридность вызывает ощущение чего-то зловещего, неприятного, поэтому, предлагает Мори, лучше сосредоточить внимание на дизайне, лишь немного напоминающем человека, но не пытающемся скрыть рукотворность или механичность робота. Самое любопытное – то, что Мори, в качестве примера хорошего дизайна приводит кисть руки, вырезанную мастером буддийской скульптуры[2].

Наконец, рассмотрим робота «Куроко», созданного японской фирмой Muscle corporation и представленного публике в марте 2016 года. Его главная особенность в том, что когда человек задает ему движения, поворачивая или приподнимая руки и голову робота в определенном порядке, «Куроко» это запоминает и точно воспроизводит. При этом у него есть передняя часть – человекоподобный торс с руками – и спрятанная за

[1] См. сайт Музея науки в Осаке, где «Гакутэнсоку» был воссоздан (оригинал утрачен):URL: https://www.sci-museum.jp/press/?act=detail&p=12 (дата обращения 14.06.2021).

[2] *Mori Masahiro*. The Uncanny Valley [From the Field] / Transl. by K.F. MacDorman, Norri Kageki // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2012. № 19 (2). P. 98–100.

ним внушительная система рычагов, плавно воспроизводящая заданные движения. Словом «Куроко» обозначают одетого в темные одежды и незаметного на фоне драпировки кукловода в японском театре Бунраку. Однако на этом отсылки к традиционной культуре не заканчиваются. Дизайн антропоморфной части робота был создан художником, работающим с 3D-печатью – Киси Кэйскэ. Он решил придать «Куроко» облик «буддийского образа XXI века»[1] – такие элементы дизайна, как ажурные украшения, круглая мандорла за головой, золотистый цвет корпуса, спокойное идеализированное лицо, отталкиваются от японской буддийской пластики. Одним из первых жестов, которым научили робота, было сложение ладоней рук (мудра *гассё*:) – тот же, что у Каннон-андроида. Несмотря на то, что по сути между «Куроко» и «бодхисаттвой» из Кодайдзи очень мало общего, сама идея создания робота как новой «иконы», нового шага в рамках традиционной пластики, либо принадлежит создателям первого, либо у них есть некий общий источник.

Робот «Куроко», созданный фирмой Muscle corporation. 2016

Однако обратимся к вопросу о том, насколько в принципе возможно превращение подобных роботов в культовый образ будущего. Одно из главных препятствий – это баснословная цена Каннон-андроида (около 72 миллионов рублей по курсу зимы 2021 года). Именно на это обстоятельство часто указывают критики[2]. Другая проблема – это то, что

[1] См.: URL: https://www.lmaga.jp/news/2016/03/9315/ (дата обращения 14.06.2021).

[2] См. уже упомянутую критическую статью: https://president.jp/articles/-/28134 и проповедь монаха храма Сайэйдзи в городе Сакаи, выложенную на канале храма в Ютюб: URL: https://youtu.be/g4K95X0tsCc (дата обращения 14.06.2021).

несмотря на подробно рассмотренные предпосылки для принятия подобного изображения бодхисаттвы, у многих людей оно вызывает отторжение: негативных комментариев под многочисленными видео с Каннон-андроидом на «Ютюбе» больше, чем положительных (конечно, в будущем необходимо обратиться напрямую к тем людям, которые посещали храм Кодайдзи). Не исключено, что Каннон-андроид все-таки попал в ту самую «Зловещую долину», о которой предупреждал Мори, и над дизайном подобных андроидов-бодхисаттв еще необходимо работать.

Кроме того, «бодхисаттву» из Кодайдзи можно рассматривать в рамках проблемы натуроподобия культовых изображений, немного схожей с дизайнерскими размышлениями Мори. Насколько образу бодхисаттвы «к лицу» движение? Двигающаяся статуя как таковая не является чем-то уникальным в истории буддийского искусства. В одной китайской хронике рассказывается об изобретении в первой половине IV века следующей повозки: в ее центре находилась позолоченная статуя будды, во время движения драконы над статуей начинали пускать струи воды, а вокруг нее принимались шествовать механизированные фигуры, подносящие благовония и двигающиеся «совсем как живые люди»[1]. Теоретически, ничто не мешало сделать двигающейся и фигуру будды. Но при реальном движении или чересчур натуроподобных эффектах как будто нарушается некий баланс, необходимая степень условности образа[2]. Каннон-андроид решительно переступает эту грань, фактически принимая на себя часть обязанностей священника (проповедь и чтение сутр). Возможно, для молитвенного сосредоточения верующих больше подходят моменты *между* сеансами, когда андроид неподвижен.

Нельзя забывать о том, что роботизация различных профессий – это вполне реальная перспектива если не ближайших десятилетий, то столетий точно. В этом создатели Каннон-андроида не оригинальны – в августе 2017 года на выставке, посвященной технологиям в похоронном сервисе, была представлена модель робота *Pepper*, запрограммированная на

[1] *Needham J.* Science and Civilisation in China. Vol. 4: Physics and Physical Technology. Part 2: Mechanical Engineering. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. P. 159, 160.

[2] Интересно, что в китайских легендах о чудесах повторяется мотив *тайного* движения и перемещения статуй: см. *Wang M.C.* Early Chinese Buddhist Sculptures as Animate Bodies and Living Presences. // Ars Orientalis. 2016. №. 46. P. 13–38. P. 23–26. Возможно, посыл таких легенд в том, что хотя скульптурные образы действительно одушевлены, человеку не следует искать подтверждений этому.

чтение заупокойных сутр и одетая в рясу священника[1]. Предполагается, что услуги *Pepper*-священника гораздо дешевле услуг реального[2].

Робот *Pepper*, запрограммированный на чтение заупокойных сутр. 2017

Мы рассмотрели Каннон-андроида в контексте почитания культовых изображений и выявили два серьезных расхождения с традицией – почти полное нарушение иконографии и подвижность образа. Нарушение иконографии компенсируется тем, что над роботом был проведен «одушевляющий» обряд; в нем, как и в любом предмете, есть «природа будды»; и в конечном счете, действенность культового образа скорее зависит от милости бодхисаттвы и веры предстоящего, а не от его личных качеств. Движение может быть оправдано тем, что во время «проповедования» андроид становится своеобразным гибридом статуи и священника, объясняет учение и способствует его распространению. Пример первого робота Востока «Гакутэнсоку», робота-бодхисаттвы «Куроко» и рассуждения о дизайне Мори Масахиро свидетельствуют о том, что андроид из Кодайдзи – это далеко не первое пересечение мира буддийской пластики и робототехники, и проблема влияния одного на другое заслуживает дальнейшего рассмотрения.

Таким образом, Каннон-андроид уникален как культовый образ, проповедующий в храме, но его появлению безусловно предшествовали похожие дизайнерские находки и эксперименты с роботами в ритуальном пространстве. Хотя широкое распространение подобных «статуй нового типа» вызывает сомнение, «бодхисаттва» из Кодайдзи остается гениальной метафорой бесконечно меняющегося мира и провокационным объектом, заставляющим задуматься об основах буддийского образопочитания.

[1] См. репортаж BBC News Japan 25 августа 2017 года: URL: https://youtu.be/PQhNRaaHFSw (дата обращения 14.06.2021).

[2] См.: URL: https://japanese.engadget.com/jp-2017-08-30-pepper.html (дата обращения 14.06.2021).

Научное издание

Поиск созвучий
К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова

Культура Востока

Выпуск 5

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 21.06.2021. Формат 60 × 88 1/16
Гарнитура PT Serif Pro. Усл.-печ. л. 13,5

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5