

Имплицитность японского искусства. Причины и следствия

М.П. Герасимова

Утончённая экспрессивность японского искусства известна во всём мире. Однако далеко не все знают, что несмотря на высокую концентрацию эстетического и художественного опыта на протяжении многих веков, понятие «искусство» и само это слово появились в Японии лишь во второй половине XIX века, после знакомства с западноевропейскими научными теориями. Причиной имплицитности японского искусства были некоторые особенности миропонимания японцев. Они же определили роль и значение в жизни общества и человека художественных практик, иными словами, роль и значение фактически существовавшего, но не осознаваемого как таковое, искусства, равно как и критерии художественности, и эстетические идеалы.

Ключевые слова: Япония, искусство, парадигмы художественности, эстетические идеалы, Природа, миропонимание.

1. Художественные практики в жизни японцев

Сегодня, когда общеизвестно, что японское искусство не только отличалось утончённой художественностью во все времена, но и оказало большое влияние на развитие европейского искусства в Новое время, у многих вызовет удивление тот факт, что японцы, создавая всевозможные артефакты, пополнявшие впоследствии мировые сокровищницы, даже не догадывались об их художественных достоинствах и понятие «искусство» им было неизвестно. О том, что чрезвычайно распространённые в Японии художественные практики, которые японцы называли «Путиами», на Западе рассматриваются как искусства, они узнали лишь во второй половине XIX века – в пору социально-исторических перемен и в устройстве государства, и в массовом сознании японского общества [1, 2], которые захлестнули Японию в результате «открытия страны» и знакомства с западноевропейскими научными теориями.

Слово «Путь» 道 (по-японски произносится *до* или *мити*) даосского происхождения и означает Вселенский путь. Иначе говоря, Путь Истинно сущего. Позднее слово «Путь» в китайском, корейском и японском буддизме стало употребляться для обозначения Пути будды, Пути гармонического развития Вселенной. В Японии, как известно, знают много «Путей» – «Путь чая» *садо* 茶道, «Путь цветов» *кадо* 華道, или *икэбана*, «Путь письмен» – каллиграфия *сёдо* 書道 и пр.

Все они имеют свои законы, свой ритуал, свою философию, однако в силу того, что многие элементы обстановки и исполнения рассчитаны на эстетическое восприятие, на Западе их причисляют к традиционным японским искусствам. Для японцев же это скорее культурные традиции, одухотворённые религиозным мировоззрением. Зародившись в древности¹, эта тенденция крепла, развивалась и достигла вершины своего расцвета в эпоху Муромати (室町時代 *муромати дзидай* 1336–1573). В «Путях» появлялись новые стили и каноны, но на всём протяжении своего существования, вплоть до настоящего времени, они не переставали служить не столько средством наслаждения их эстетической стороной, сколько средством ухода от будничной суеты, обретения душевного равновесия и гармонии с окружающим миром, средством интуитивного познания невыразимой в логических категориях Истины. По большому счёту, этому же в Японии служили все виды искусств, отчего они также назывались путями – театральное (*гэкидо* 劇道 буквально – «путь драмы»), живопись (*гадо* 画道 – «путь картин»), поэзия (*кадо* 歌道) и т.п. Ни один из Путей не предполагал самовыражения автора или исполнителя.

Прибывшие в Японию европейцы высоко оценили экспрессивную образность и совершенство формы японских артефактов. Зачастую они вполне соответствовали критериям, по которым оценивала степень художественности западноевропейская традиция, ставящая во главу угла эстетическое переживание. Для японца же, в силу особенностей его миропонимания, эстетическое наслаждение не было самоценным. Философско-поэтический тип мышления, сформировавшийся в результате переплетения синтоистских и даосских верований с буддийскими учениями, стал причиной того, что японцы в результате повседневных художественных практик получали импульсы, сопоставимые с теми, какие может дать религиозное прозрение. Эмоциональная реакция расценивалась как религиозно-этическая норма [3]. Не будет преувеличением сказать, что эстетическое сознание было слито с религиозным [4].

«Творческая фантазия» японцев была активизирована не только стремлением причаститься гармоническому развитию Вселенной. Надо было угодить и своим богам *ками* 神, которым, по синтоистским поверьям, угодно знать, что люди, продолжающие их дела в дольном мире, понимают их замысел. Это было ещё одной причиной, обусловившей особенности функционирования искусств в Японии.

Желание продемонстрировать *ками* почтение и благодарность способствовало появлению «языка», на котором они выражались. Владение этим «языком» требовало работы воображения и эмоциональной настроенности при изготовлении чего бы то ни было. Полученный при этом продукт должен был обладать такими видимыми свойствами, которые давали бы возможность увидеть в нём некий образ, воспринимаемый как намёк на то, что замысел богов понят и учтён [5]. Таким образом, всякое деяние становилось творчеством.

Формированию у японцев особого отношения к труду и к продукту своего труда способствовали и анимистические элементы синтоизма.

¹ Процессы, связанные с осмыслением действительности, выработкой этических и эстетически ценностей, растянуты во времени, точные даты могут характеризовать лишь конкретные события, имевшие те или иные значимые последствия, поэтому в культурологических исследованиях допустимо обобщённое определение продолжительного отрезка времени.

Вера в существование во всём, что окружало человека, души, которую должно было познать, а познав, продемонстрировать своим богам *ками*, что их замысел понят, породили стремление увидеть невидимое, услышать неслышимое и слухом и зрением собственной души постичь души окружающих предметов [3, 6]. Отсюда особое внимание к рисунку древесины, форме камня, цвету песка или глины и т.п., обнаруживаемое во всех предметах, традиционно используемых японцами в быту [7].

Логично было бы предположить, что берясь изготовить вещь, японец, прежде всего, реагировал на природный материал, «душой» отзывался на его природную суть и, изготавливая тот или иной предмет, стремился выявить именно её. Эмоциональный отклик мастера запечатлевался в предмете как его «творческая лепта», вносимая в совместный с богами труд. Такова была морально-этическая установка, благодаря которой создание, изготовление чего бы то ни было становилось творческим актом, а изготовленный предмет всегда был единственным в своём роде, неповторимым, как сама Природа, и воспринимался не только утилитарно, но и как некий образ, значимый сам по себе. (Разумеется, не всякий предмет, созданный при таком отношении к труду, мог быть причислен к произведениям искусства, однако сам факт подобного отношения подчеркнуть необходимо.)

В связи с этим не лишне напомнить два общеизвестных факта из истории и теории западноевропейского искусства. (1) Как известно, изначально по-гречески искусство называлось «технэ», ассоциировалось с мастерством ремесленника и предполагало совершенство формы. Со временем (а именно, после того как в 50-х годах XVIII века Александр Баумгартен заговорил о науке чувственного познания, в отличие от познания логического, и предложил термин «эстетика») индивидуальность автора, его видение мира и образы, создаваемые им для выражения своей идеи, рассматривались как основные признаки того, что стали называть «искусством». (2) В настоящее время главным критерием художественности в западноевропейском понимании считается образность, благодаря которой идея автора главенствует в художественном пространстве его творения. Однако критерии оценки исторически обусловлены и непостоянны – каждая эпоха порождает свои ценности и идеалы.

В Японии, как и в странах западноевропейской культуры, смена исторических эпох сопровождалась сменой эстетических идеалов, однако все они существовали в рамках одной и той же мировоззренческой парадигмы (о чём подробнее будет сказано ниже).

Кроме того, в отличие от представителя западноевропейской цивилизации, у японца, привыкшего не выделять себя из окружающего мира, именуемого Природой, не возникало желания выразить собственное «Я», дать своё понимание мира. Он стремился к выражению природной сути того, с чем имел дело. Считалось, что суть чего бы то ни было можно постичь и передать, только «уйдя от самого себя», в состоянии *муга* (букв 無我 «не я») [8, 9]. Отсутствие у японцев антропоцентризма в понимании мироустройства наряду с убеждённой во всеобщей взаимосвязанности вещей, существующей в лоне единого «целостного природного универсума, однако поднятого на более высокую ступень китайскими натурфилософскими идеями» [10, с. 168]², можно считать определяющими элементами конструкта, сформиро-

² При этом Л.М. Ермакова подчёркивает, что благодаря свойственной японской культуре тенденции к сохранению прежних культурных форм, эта концепция, «видоизменяясь, долгое время оставалась основным кодом этой культуры, воздействуя на всё остальное идеями и фактурой архаического менталитета».

вавшегося в результате синто-даоско-буддийского синкретизма, именуемого «японской традицией», которая проявляется во всех областях человеческого бытия.

Именно восприятие человеком себя неотъемлемой частью Природы – Универсума, включающего не только горы, реки, леса, но и всё сущее – *синра бансё*, 森羅万象, всю тьму вещей, в том числе и человеческие чувства, – было основой, на которой формировались все остальные понятия и понимания, характеризующие японскую ментальность. Стараясь донести до западной аудитории мысль о том, что человек ощущал себя частью Целого, символом которого является Природа, Кавабата Ясунари в 1968 г. в своей нобелевской речи «Красотой Японии рождённый» привёл танка, которую незадолго до смерти написал поэт Рёкан³.

形見とて	катами тотэ	Что оставлю я
何か残さん	наника нокасанн	на память о себе?
春は花	хару ва хана	цветы – весной,
山ほととぎす	яма хототогису	в горах – кукушку,
秋はもみじ	аки ва момидзи	осеннюю порою – листья клёна.

Эта же мысль пронизывает все работы нашего современника – известного специалиста в области философии и эстетики, почётного профессора Токийского университета Сасаки Кэнъити (1948 г.р.), полагающего, что «смена времён года – не только явление окружающего нас мира, но и отражение более обобщённой истины нашего существования во Вселенной, потому что мы сами – часть природы» [11]. Такое понимание мира и своего места в нём исключает противопоставление себя окружающим объектам. Отсюда и характерное для японцев стремление творить в соавторстве с Природой, отводя ей при этом главную роль, и особое значение, придаваемое естественным образом проявляющейся, если можно так сказать, «ненарочной» красоте.

В Японии сегодня, как и прежде, среди наиболее ценимой фарфоровой утвари выделяют старинные *игаяки* 伊賀焼き, известные со времён эпохи Нара (710–794).



Рис.1. Игаяки

³ Рёкан Тайгу (яп. 良寛大愚?) (1758–1831) – выдающийся японский писатель, философ, каллиграф и мыслитель.

В те стародавние времена утварь *игаяки* использовалась в основном для хранения семян и как прочие предметы домашнего обихода крестьян. В эпоху Муромати, когда произошло становление классической формы чайной церемонии и особое распространение получил стиль *ваби-саби*, они стали особенно ценимы в «Пути чая». Их обжигают в печи на сильном огне. «Пепел и дым от соломы растекаются по поверхности, и когда температура падает, ваза вроде бы покрывается глазурью. Это не рукотворное искусство, оно не от мастера, а от самой печи: от её причуд или помещённой в неё породы зависят замысловатые цветовые оттенки. Крупный, размашистый, яркий узор на старинных ига под действием влаги обретает чувственный блеск» (пер. Григорьевой) [12].

Современный мастер по сооружению японских садов Доукэ Такэси, президент компании «Доукэ Лэндскэйп гарденс», говорит, что при сооружении японских садов главная трудность заключается в том, чтобы максимально использовать естественные особенности каждого камня, которые следует расположить так, чтобы их форма, цвет, углы сочетались друг с другом, дополняли друг друга, помогая достичь гармоничного равновесия, подчёркивая, что никогда не разрабатывает проект будущего сада. «Вместо того чтобы готовить чёткий план, мы позволяем вдохновлять себя естественностью камней, и замысел сада возникает в процессе работы» [13, с. 12].



Рис. 2. Сад при храме Ситэнъодзи (四天王寺) в Осака

Сотворённое Природой во все времена считалось наивысшей ценностью настолько, что и помыслов не возникало о том, чтобы противопоставить созданное человеком природному. Это также можно считать одной из причин имплицитности японского искусства вплоть до середины XIX века. Степень мастерства (о какой бы сфере ни шла речь) определялась умением применить средства художественной выразительности таким образом, чтобы подчеркнуть или выявить то, что заложено Природой. А ценность предмета зависела от того, насколько он мог служить связующим звеном в системе человек – Природа, понимаемая как Универсум (*синра бансё*, 森羅万象). Иными словами, насколько видимые особенности объекта выражали его сопричастность тому, что можно было бы назвать космическим, истинным, вечным или Универсальным.

Слово *сидзэн* 自然 в буквальном переводе – «самозарождающаяся» в значении «природа», в котором оно существует в современном языке, стало употребляться только после реставрации Мэйдзи⁴. Изначально, как свидетельствуют словари архаизмов [14], оно обозначало «всё сущее» (*мина*), «всеобщую взаимосвязанность» (*моно-но сōкансуру кото* ものの相関すること). Именно в этом смысле употреблялось слово *сидзэн* 自然 и было не существительным, а наречием, обозначавшим «само собой», без видимых причин. Поэтому в ходе реформ по западному образцу слово *сидзэн* «закрепилось» за «природой» в западноевропейском широком понимании (то есть всё, что не создано человеком и предполагает противопоставление человека и природы). Тогда же появились и понятие «искусство» и слово «*гэйдзюцу*» 芸術 для его обозначения. Строго говоря, в истории японской культуры слово *гэйдзюцу* впервые встречается в китайской исторической хронике V века «Гокандзё». Но его нет в словаре японских архаизмов, и общеупотребительным оно стало в эпоху Мэйдзи, когда его начали использовать для перевода с западных языков понятия «искусство»⁵.

Однако ценность вещи не ограничивалась тем, насколько она могла служить посредником между человеком и Природой. Важно было и то, насколько она могла пробудить в душе соприкасающегося с ней человека эмоции или, как уже говорилось, могла быть воспринята как некий образ, значимый сам по себе. Таким образом, сочетание эмоционального и поэтически-философского в равной степени стало характерным для чего

⁴ Отчасти это можно объяснить тем, что «природа» в её современном понимании, то есть природный пейзаж, воспринимался как своеобразная манифестация «духа», «энергии» *кэ* 気. На это указывает то, что в прежние времена для обозначения природного пейзажа вместо нынешнего *кэсики* 景色 употребляли созвучное ему *кисё* 気色, где первый иероглиф *кэ* 気 (*ки*) – «атмосфера», «дух», «энергия» в его словарном значении, – применяется для обозначения непрерывной, пространственно-временной, духовно-материальной, энергетической субстанции, которая есть основа всего. Второй иероглиф *иро* 色 означает «цвет», «окраска». Главным же для понимания Природы была не столько красота пейзажа, его «окрас», если можно так сказать, сколько пронизывающий его дух, выраженный в его «состоянии». Поэтому и в поэзии, и в прозе, а затем и в живописи, воспроизводится именно состояние, в котором пребывает природа «в данный момент и в данном месте».

⁵ На нетождественное нынешнему использование слова *гэйдзюцу* указывает и хорошо известное в Японии высказывание, принадлежащее ратовавшему за изучение западных наук политику и мыслителю периода Эдо Сакума Сёдзан (1811–1864) «Восточная мораль – западная техника» (*тоё-но дотокү*, 東洋道德西洋芸術 *сэйё-но гэйдзюцу*). Для слова «техника» употреблено это же слово *гэйдзюцу*, понимаемое, по свидетельству японских справочников, как техника, технология, «практические науки», такие, как медицина, топография, география, иными словами, знания и умения, которые могут найти практическое применение в жизни.

бы то ни было, создаваемого чувствами, воображением [15, 16, 17] и руками японца – будь то живопись, роман, поэзия, сад, утварь, в особенности чайная, или букет *икэбана*, стремящиеся передать неповторимость мгновения, исчезающего в Вечности.

2. Художественные парадигмы

Уже не раз подчеркивалось, что многие формулировки, характеризующие идейную составляющую японской культуры, на русском языке звучат как метафоры. Причиной тому отсутствие у не имеющих склонности к теоретизированию японцев чётких терминов для характеристики своего миропонимания и обусловленный его особенностями образно-эстетический тип осмысления действительности, в результате которого философия реализуется через поэзию и искусство⁶. Отсюда обилие поэтических образов в случае рассуждений о специфике «японского». Так, фраза «неповторимость мгновения, исчезающего в Вечности» выражает философские и этико-эстетические особенности миропонимания японцев. Её можно считать идейной составляющей японской культуры, её концептом, сформировавшимся во второй половине XII века.

Подобная концептуальность, сопряженная с конвенциональностью творческой деятельности, со строго соблюдаемыми канонами и условностями, могла бы быть рассмотрена как рефлексивный традиционализм, выделенный С.С. Аверинцевым как первоначальная парадигма художественности [18], если бы не творческое – в силу религиозно-этических убеждений – отношение к труду и противоречащее, на первый взгляд, этому отсутствие стремления выразить себя в своём творении. Эта установка изменилась лишь во второй половине XIX века после знакомства с западноевропейским искусством, которое призывало человека посмотреть внутрь себя. Тогда и возникло понятие «искусство», выражающее взгляд автора на мир, появилось слово *гэйдзюцу* для его обозначения – и противопоставленные им понятие «ремесло» и обозначающее его слово – *кодзэй 工芸*. А до того, на протяжении всего исторического периода, со второй половины XII века японскую художественную культуру питают, как уже говорилось, философские и этико-эстетические особенности миропонимания японцев, требовавшие «постичь неповторимую прелесть мгновения, исчезающего в Вечности» и выразить именно её. Не будет преувеличением сказать, что традиционно все средства художественной выразительности направлены были на то, чтобы «зафиксировать» мгновение, наполненное определённым эмоциональным содержанием, и показать его исчезающим в лоне Вечности, из которой оно возникло. Это в равной степени относится ко всем искусствам – будь то живопись, роман, поэзия, сад, букет *икэбана*, театр, чайная церемония, и проявляется сочетанием в них элементов, провоцирующих одновременно эмоциональное переживание и настраивающих на

⁶ Философская мысль в Японии на всем протяжении её исторического развития до реставрации Мэйдзи не была дифференцирована. Религиозное, политическое, экономическое, этическое и пр. сознание, обуславливающее характер как отдельного индивида, так и нации, назывались *сисо* 思想 - буквально «идея», «мысль», «концепция», «идеология». Слова «философия», *тэцугаку* не было в словаре японцев, оно появилось в период проведения реформ по западному образцу во второй половине XIX века в результате знакомства с западноевропейскими научными теориями.

созерцательно-философский лад. Всё это даёт основание говорить о мировоззренческой парадигме, которую вполне можно назвать художественной, если под художественностью понимать опосредованные выражения неких общезначимых смыслов. Средствами выразительности при этом становятся идейно-содержательная «двуплановость» и композиционно-структурная линейность.

Двуплановость предполагает одновременное существование в произведении космографического плана, выражающего Бесконечное, и «реального» плана, повседневного, мирского, соотносимого с преходящестью. Космографический план, символом которого выступают образы природы или сезонные приметы, соотносится с Небытием⁷, из которого всё возникает и куда всё возвращается. (Понятие Небытия, привнесённое буддизмом в жизнерадостное синтоистское миропонимание японцев, скорректировало его, сообщив ему определенную элегичность.) «Реальный» же план пронизан эмоциями и соотносится с феноменальным миром предметов, явлений, человеческих чувств и поступков. Сопоставление этих планов призвано показать любое событие существующим в лоне Вечности и дать почувствовать его краткость и преходящесть, сколь прекрасным или значительным оно бы ни было. Если в «космическом» плане доминируют образы природы, времена года, в «реальном плане» темой становится всё, что, словами Сэй-сёнагон, «заставляет сердце биться сильнее». В поэзии для этого используются «сезонные слова», наводящие на мысль о бесконечности круговорота в природе, отчего событие, составившее содержание стиха, кажется кратким и незначительным, и от этого острее переживаются и связанные с ним чувства, и чувство смиренного приятия Вечности. Примерно то же самое происходит в драмах театра *Но*, где, как отмечает Н.Г. Анарина, нет указания на историческое время действия. Из монологов персонажей, в которых описывается тот или иной пейзаж в определённое время года, становится понятен лишь сезон. Репертуар подбирался таким образом, чтобы время действия в драме и время в действительности совпадали по сезону. «Однако круговорот в природе бесконечен и подобное определение времени создаёт двойственное ощущение сиюминутности события и его вневременности, мгновенности и вечности» [19, с. 85].

Внимание к сиюминутности, наполненной определённым содержанием, спровоцировавшим эмоцию, обнаруживается уже в древности [3]. Этим можно объяснить и изначально присущий традиционной японской поэзии характер экспромта, сохранившийся до наших дней, и использование в живописи *ямато-э* 大和絵 композиций, известных как *фукинуки ятай* (吹き抜き屋台 (букв. «крыша, которую сдуло»)), когда крыша намеренно не прорисовывалась. Благодаря этому изображённое представляется «случайно подсмотренным» сверху или из-за угла, что создаёт ощущение правдивости и естественности увиденного. Таким образом, художник делится «увиденным вдруг». Иными словами, этот приём даёт возможность «зафиксировать один миг» в бесконечно длящемся потоке событий.

⁷ Небытие *кё* (санскр. Абхава) – то невидимое, неслышимое, непознаваемое в логических категориях бытие неявленных форм, которое считается Истинным бытием. Природа Небытия – Пустота (санскр. Шуньята), это то, откуда всё родится и куда всё возвращается. Следует отметить, что в результате синто-даоско-буддийского синкретизма многие философские понятия приобрели своеобразную смысловую окраску и, таким образом, перестали строго соответствовать закреплённым за ними первоисточником терминам.



Рис. 3. Фрагмент эмакимоно романа «Гэндзи-моногатари» работы неизвестного автора (X век)

Для японцев слово «поток» – *нагарэ* 流れ является метафорой жизни, бытия вообще и выражением понимания времени как вечно длящегося настоящего.

Склонность отождествлять все процессы, происходящие в мире, с тем, что происходит в природе, стала причиной убеждённости в том, что ничто на свете не имеет ни чёткого начала, ни чёткого конца и что конец одного всегда начало другого, а начало чего-то – всегда конец предыдущего, подобно круговороту времён года. Именно эта мысль выражена в *вака*, что под номером 158 входит в антологию «Новое собрание старых и новых песен» (*Синкокинсю* 新古今集⁸, 1205 г.),

吉野川
岸のやまぶき
咲きにけり
嶺のさくらは
散りはてぬらむ

Ёсино кава
Ган-но ямабуки
Саки ни кэри
Минэ-но сакура ва
Тирихатэнураму

На берегу реки Ёсино
цветы *ямабуки*
расцвели, –
значит, цветы с вишен на
вершинах гор облетают

Фудзивара Иэтака (藤原家隆, 1158–1237)

Об этом же свидетельствует существование иероглифа 末 *мацу*, который может означать «конец», как, например, в сложных словах *нэнмацу* 年末 «конец года» или *сюмацу* 週末 «конец недели», а также «будущее», как, например, в словах *мацудай* 末代 «грядущие поколения», или выражение книжным стилем «будущего» *юкумацу* 行く末つ, что буквально означает «грядущий конец».

⁸ Полное название антологии: «Новая антология старых и новых японских песен» *Синкокинвакасю* 新古今和歌集.

Восприятие бытия как вечно длящегося потока *нагарэ*, в котором одно всегда перетекает в другое и каждая точка всегда оказывается серединой – ещё одна мировоззренческая парадигма, которую также можно назвать художественной, если под художественностью, как уже оговаривалось, понимать опосредованные выражения неких общезначимых смыслов. Средством выразительности в этом случае становится композиционно-структурная линейность, обнаруживаемая и в литературе⁹, и в живописи, и в организации пространства, будь то сад или жилище¹⁰, и во многом другом.

Понимание жизни как потока *нагарэ* в литературе классического периода отразилось в отсутствии в них чётких завязки, кульминации и развязки. Кроме того, японские произведения литературы построены не на причинно-следственной связи, а на ассоциативной, отсутствующей в европейской традиции вплоть до начала XX века. В западной европейской литературе в Новое и новейшее время появились произведения подобного типа, однако создание ощущения плавного «перетекания» одних событий в другие, нанизывание ассоциаций на единую ось не характерно для западной литературной традиции, но чрезвычайно распространено в японской.

Все прозаические произведения, будь то обычно относимый к роману *моногатари* 物語, эссе *дзуйхицу* 隨筆 или дневники *никки* 日記, состоят из *дан* 段 – относительно самостоятельных миниатюр. Их объединяет общая эмоциональная направленность. Привычные западному читателю структура, предполагающая завязку, кульминацию и развязку, и сюжет, построенный на причинно-следственной связи, как уже говорилось, отсутствуют.

К сказанному выше следует добавить, что среди значений иероглифа *дан* 段, кроме основного – «ступень», «разряд», есть и ещё – «момент», «этап», т.е. относительно самостоятельный по содержанию и завершённый во времени эпизод, иными словами, то же наполненное содержанием мгновение, «выхваченное» из вечно длящегося Потока, но изложенное пространно.

Наиболее наглядной иллюстрацией всего вышесказанного может быть появившийся в X веке живописный жанр *эмакимоно* 絵巻物, сама форма которого служит отражением миропонимания японцев. *Эмакимоно* в переводе означает «сворачивающиеся картины»: они представляли собой горизонтальные свитки длиной более десяти метров со сменяющимися

⁹ Японский критик Ито Сэй справедливо полагает, что, с точки зрения художественной структуры, японская литературная традиция породила произведения «линейного типа», в отличие от «оркестровых», для которых характерно переплетение сюжетных линий, как у Л.Н. Толстого или О. де Бальзака. Подробнее см. [20].

¹⁰ Японское жилище представляло собой одно строение под крышей, которое делилось, довольно условно, лишь раздвижными перегородками или ширмами, благодаря чему легко изменялась его внутренняя конфигурация и одна «пространственная единица» плавно перетекала в другую. Не случайно значение иероглифа *ма* (間 комната), который входит в состав сложных слов, таких, как, например, «гостиная» *кякума*, где *кяку* – «гость», а *ма* – «комната», также имеет значения «промежуток, расстояние, между, среди, в течение, пауза». Что же касается пространства вне жилища, оно организовано таким образом, чтобы жилые строения, окружающий их сад и дальний пейзаж – тоже «пространственные единицы» – плавно переходили друг в друга (так, например, в традиционном японском доме между комнатой и садом есть веранда), выстраиваясь в одну долгую линию. Плавности перетекания одного в другое способствовал и приём *сяккэй* 借景 (буквально, «взять взаймы пейзаж»), использование которого предполагало рассматривать при строительстве любого сооружения окружающий пейзаж до самых дальних гор или до горизонта как часть общей картины, пространства, в котором располагалось сооружение.

одна другую иллюстрациями к известным литературным произведениям или историческим событиям. События или пейзажи изображались таким образом, чтобы «кадры» плавно переходили один в другой и конец одного эпизода или пейзажа всегда был началом другого.



Рис. 4. Эмакимоно

Эмакимоно рассматривали, держа в обеих руках, постепенно сворачивая одной рукой просмотренную часть и разворачивая оставшуюся другой.



Рис. 5. Эмакимоно

В поле зрения рассматривающего *эмакимоно* мог быть только один «кадр» – иными словами, мгновение, «выхваченное» из бесконечного потока сменяющих друг друга мгновений, из *нагарэ*. «Кадры», на которых изображены сцены из жизни придворных аристократов, отличает своеобразный «эффект сиюминутности», достигаемый благодаря приёму *фукинуки ятаи*, о котором говорилось выше.

Так «работают» двуплановость и линейность – средства художественной выразительности для передачи мгновения, исчезающего в Вечности, и потока *нагарэ* как основной формы бытия. Таков характер художественности в японском духе, порождённый особенностями традиционного сознания японцев.

3. Художественность в японском вкусе

Разговор о художественности в японском вкусе будет неполным, если не остановиться, хотя бы кратко, на эстетических идеалах.

В Японии, как и в странах западноевропейской культуры, каждая историческая эпоха порождала новое понимание прекрасного – на смену очарованию вещей *моно-но аварэ* пришло любование таинственным и непостижимым – *югэн*, в котором видели «намёк на высшую тайну, не любование миром, а содрогание перед его непостижимостью» [21, с. 250]. Затем «очаровывались» простым, неброским, одиноким, покрытым патиной, создававшим настроение просветлённого одиночества перед ликом Вечности и смиренного её приятия, – *ваби-саби*. Последним звеном в цепи пониманий «прекрасного» японцами считается совершенство стиля в выражении сущностной «характерности» того, о чём идёт речь, или с чем пришлось столкнуться – *ики / суй* [22, с. 9–10].

Понятия *югэн*, *ваби-саби*, *ики / суй* позднее, так же, как *моно-но аварэ*, сформировались как эстетические категории. Ни одна из этих категорий не была абсолютно новой. Все они представляют собой форму освоения бытия и постижения сути отдельного в системе всеобщей взаимосвязанности. Иными словами, все они существовали в рамках одной и той же мировоззренческой парадигмы. Именно это позволяет считать их трансформацией *моно-но аварэ*. Кроме того, как бы ни назывался эстетический идеал, «постижение прекрасного» для японца всегда означало не столько любование или эстетическое наслаждение, сколько испытываемую им эмоциональную активность – сам факт переживания им различных чувств, ситуативных эмоций, возникающих как отклик на предмет, событие, явление и т.п., какими бы они ни были. Все эти категории, за исключением *ики / суй*, достаточно хорошо изучены и в отечественном, и в зарубежном японоведении, но это вовсе не значит, что разговор о них исчерпан.

Первая попытка рассмотреть *ики* была предпринята в статье «От эпохи Эдо до наших дней. Эстетический идеал городской культуры» [24]. В настоящей статье представляется небезынтересным заострить внимание на тех особенностях *ики*, которые отличают его от *моно-но аварэ*, обуславливают особенности эстетического сознания японцев и являются одной из причин имплицитности японского искусства.

Ики, как и *моно-но аварэ*, предполагает эмоциональное, конкретно-чувственное постижение окружающего мира и всех его компонентов – одушевлённых и неодушевлённых,

конкретных и абстрактных, словом, всего, что называется *моно* [23]¹¹. Разница заключается в том, что *ики* не есть данность, имманентная объекту. *Ики* проявляется благодаря контексту, ситуации.

«Потенциальным носителем» *ики* может быть что угодно: отважный поступок, элегантный наряд, бойкий торговец, застенчивая девушка, серьёзный студент, кокетливый взгляд, гибко склонённая над водой ива, прозрачный лёд в стакане с напитком, контуры горных вершин, тугой блеск шёлковой ткани, спокойный или, напротив, «напряжённый» орнамент, женщина, пытающаяся побороть свою ревность, полная противоречий драматическая ситуация и многое другое, в чём есть «характерность», спровоцировавшая эмоциональный отклик наблюдающего субъекта.

Не будучи «величиной постоянной», *ики* поддается импровизации, и может изменяться – усиливаться, ослабевать или исчезать вовсе в зависимости от места, времени и образа действия.

Этот компонент *ики*, как уже говорилось, отличает его и от *моно-но аварэ*, и *югэн* и *ваби-саби*, но не противоречит традиционному восприятию подлинной природы вещей *макото*¹², поскольку служит подтверждением того, что в природе всё находится в постоянном движении, стало быть, несмотря на существующие различия, *ики* можно считать звеном в цепи эстетических представлений японцев.

Усиление, ослабление или исчезновение *ики* может происходить в повседневной жизни при самых незначительных обстоятельствах в зависимости от того, как сложатся или расположатся определённые детали обстановки. Наблюдающий это японец переживает эстетический опыт так, как если бы он соприкасался с произведением искусства. Для ясности: следует подчеркнуть, что, по мнению ряда исследователей японской культуры, японец, обнаруживая в чём-либо *ики*, получает истинно эстетическое удовольствие, «очаровывается», внезапно увидев, например, из окна плывущие по небу облака причудливой формы, странно отразившийся в зеркале букет цветов, луч солнца, пронизывающий прозрачный кувшин с водой, силуэт девушки, стоящей спиной к окну на фоне закатного неба, металлический блеск стильного автомобиля, элегантный спортивный костюм, причудливо-изысканные формы музыкальных инструментов и т. п. Или когда что-либо вдруг сложится в изящную, интересную, трогательную, драматическую и т.п. мизансцену в повседневной жизни (не напоминает ли это мгновения, запечатлённые на картинах художников *яматэ*, стремящихся передать случайное, кратковременное?).

Не следует думать, что это свойство – переживать эстетический опыт в повседневной жизни, характеризующее японцев по сей день, возникло лишь в эпоху Эдо. Свидетельств тому, что оно существовало издавна, немало. Например, в «Записках у изголовья» Сэй-

¹¹ *Моно* 物 (дословно «вещь», «предмет», «нечто») – это равно одушевлённые и неодушевлённые объекты, а также абстрактные понятия, конкретные факты, явления, в том числе и явления природы, и человеческие чувства. «Наличие всех этих значений у слова *моно* – явление именно японского языка, поскольку по-китайски эти слова, обозначающие неодушевлённую вещь и живое существо, не только записываются разными иероглифами, но и фонетически представляют собой разные лексические единицы» [23, с. 6].

¹² *Макото* – правдивость, истинность, подлинность. Помимо силлабического まこと, записывается тремя различными иероглифами, означающими: 1. 実 правда; действительность без искажений; 2. 真 правда; истина, подлинность; 3. 誠 правда, искренность, правдивость, честность.

сёнагон, в четвертом дане «В третий день третьей луны...» есть такие строки: «До чего же прекрасна длинная ветка цветущей вишни в большой вазе. А возле этой цветущей ветки сидит, беседуя с дамами, знатный гость, быть может, старший брат самой императрицы, в кафтане «цвета вишни» поверх других многоцветных одежд... Чудесная картина!» [25], – картина из повседневной жизни аристократов, сложившаяся случайно, сама собой.

В «Записках от скуки» (*Цурэдзурэгуса 徒然草*) монах Кэнко-хоси (1330–1332) говорит о том, что «очаровать может всё что угодно – это зависит от случая» [26, с. 324]. В «Похвале тени» Танидзаки Дзюньитиро есть слова: «Красота заключена не в самих вещах, а в комбинации вещей, в плетущей узор светотени» [27].

Еще один нюанс в понимании природы красоты отмечает поэт *хайку* Кагами Сико (各務支考, 1665–1731) – ученик Басё: «Красота сама собой проявляется в нужное время в нужном месте (美はおのずから其のところにある *би ва онодзукара соно токоро-ни ару*). Главное, не упустить это мгновение (!)» [28]. Он пишет об этом в «Дневнике Совы» 12 июля 1698 г. в разделе «Вечерние беседы в пионовом павильоне», вспоминая разговор с поэтом по имени Мукай Кёрай (向井去来 1651–1704) о том, какое название местности употребить в *хайку* об уходящей весне. Отрывок из дневника поэта, в котором содержится это определение красоты, цитирует Кавабата Ясунари в эссе «Существование и открытие красоты» (美の存在と発見 *Би-но сондзай то хаккэн*), подчеркивая, что если удалось распознать **это** место и уловить **этот** момент, «это значит, что с Небес снизошла благодать, что ниспослан дар от божества красоты» (天の恵みと言ってもいいでしょうし、その場をその場と「知る」ことができれば、美の神のたまものと言ってもいいでしょう *тэн-но мэгуми то иттэмо иидэсё соно токоро -о соно токоро то сину кото га дэжимаситара, би-но ками-но тамамоно то иттэ иидэсё*) [28]. Кавабата вспоминает эту запись в дневнике Кагами Сико в связи со «снизошедшей на него самого благодатью», когда он любовался красотой игры утреннего солнца на стаканах, расставленных на длинном столе в углу ресторана – террасы на берегу моря в отеле «Кахала Хилтон». «Благодаря утреннему свету, я открыл красоту в простых стаканах. Я её определённо открыл, впервые встретившись с нею. Никогда раньше я не видел такой красоты... одни и те же точки на донышке перевернутых стаканов сверкают как звезды, но потом, присмотревшись, я обнаружил, что в зависимости от времени дня и угла зрения появляются уже не одна, а много звездочек... но для меня истинна та красота, которую я пережил вначале, увидев одну звезду» [28]. Эти и множество подобных им высказываний позволяют сделать вывод о том, что, для японцев особой привлекательностью обладает «самовозникающая» красота, проявляющаяся в условиях определённых взаимосвязанностей и исчезающая с их исчезновением. Главное, успеть её заметить и пережить. Эта красота и есть *ики*, которое может проявляться в определённое время, в определённом месте, при определённых обстоятельствах, стало быть, красота, которую «открыл» Кавабата, была *ики* игры солнечных лучей.

Многие японские исследователи считают, что умение японцев пережить эстетический опыт в буднях снижает их потребность в общении с произведениями искусства. В частности, японский исследователь Ямамото Юдзи полагает, что чувствительность и наблюдательность помогают японцам увидеть жизнь в красках и делают её эмоционально насыщенной без

сильных раздражителей, к которым зачастую прибегает западное искусство, что притупляет чувствительность к тонким нюансам окружающей жизни [29]. И далее, «сами произведения искусства также могут быть носителями *ики*, и их созерцание также может волновать и доставлять удовольствие, но, как правило, сквозящая в них «намеренность» художника не позволяет воспринимать их как **«нечто само собой сложившееся»** [29]. Главные условия проявления *ики*, способствующего переживанию эстетического опыта – непреднамеренность, непредсказуемость, случайность, экспромт.

Рассмотрение феномена *ики* как неотъемлемой части повседневной жизни японцев (*нитидзёсэй* 日常性) в некотором роде перекликается с мнением цитировавшегося выше Сасаки Кэнъити, известного своими работами по архитектуре и искусствоведению (среди которых много написанных в рамках сравнительного культуроведения). Профессор подчёркивает, что японцам не свойственно характерное для представителей современной западной цивилизации преклонение перед артефактом как результатом таланта и мастерства создавшего его человека. В работе «Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии», опубликованной на сайте Института философии РАН [11], Сасаки Кэнъити, продолжая эту мысль, отмечает, что благодаря тесному общению с природой японцы не ощущают столь сильной, как на Западе, потребности в искусстве: «наши эстетические потребности удовлетворяются в процессе «переживания» природы, и нам не нужны различные виды искусства» [11]. И далее, «когда мы (японцы) действительно ощущаем потребность в искусстве, мы предпочитаем сами заниматься им, а не только рассуждать о нём. Среди горожан, также как и среди фермеров, существует традиция подобного занятия искусствами: сочинение стихов, их чтение, рисование, музыка, танец и т.д.» [11]. Вероятно, не будет ошибкой сказать, что «потребность в искусстве», о которой говорит Сасаки Кэнъити, имеет много общего с потребностью в художественных практиках во времена, когда японцам незнакомо было «понятие искусство». Во всяком случае, подчеркиваемое профессором его мнение о том, что «вопрос о взаимосвязи человек–Природа и человек–искусство выходит за рамки изящных искусств на более широкий уровень» [11], даёт основание думать именно так. На этом уровне следует рассматривать отношение японцев к окружающему миру, к своему месту в нём и к пониманию бытия в целом.

Естественным образом возникающая взаимосвязанность различных элементов, в которой отражается нечто такое, что «заставляет сердце японца биться сильнее», над которой человек не властен и век которой недолог, – такова красота в понимании японцев. Они говорят о многом и прежде всего о примате Природного. Отсюда стремление не нарушать естественный ход событий, не «противопоставлять» себя и свои дела Природе, творить в соавторстве с ней, что обусловило длительное имплицитное существование японского искусства, равно как и его особенности.

В заключение нельзя не отметить, что усилия просветителей эпохи Мэйдзи не прошли даром. Как показало время, японцы, не отказываясь полностью от собственного миропонимания, научились разделять западноевропейский взгляд на искусство. Они понимают, что бывает внутренний мир художника, непохожий на все остальные, и что всякий мир может быть изображён через призму собственного «Я», и, получая удовольствие от общения с прекрасным, осознают его как эстетическое. Однако причисляемые на Западе к

традиционным японским искусствам чайную церемонию с чайным действием в кульминационной точке, искусство составлять букеты *икэбана*, *каллиграфию*, то есть зародившиеся в стародавние времена художественные практики, по-прежнему воспринимают как Пути.



Рис. 6. Чайная церемония

Библиографический список

1. Герасимова М.П. Изменение массового сознания японцев // Историческая психология и социальная история. 2013. № 1.
2. Герасимова М.П. Формирование понятия «художественная культура» в Японии // Японское общество: изменяющееся и неизменное. М.: АИРО-XXI. 2014. С. 156–175.
3. Герасимова М.П.. О специфике «японского» : (Красота мгновения, исчезающего в вечности) // Ежегодник «Япония». М.: АИРО-XXI, 2012.
4. Саркисов К.О. Японский тип культуры // Японский феномен / РИО ИВ РАН, 1996.
5. Yamaguchi Masao. The Poetics of Exhibition in Japanese Culture / in I.Karp and S.Levine (eds). Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington and London, Smithsonian Institution, 1991.
6. Наканиси Сусуму. Нихондзин кокоро-но фукэй : [Основные духовные ценности японцев]. Токио: Согэнся, 2002.
7. Герасимова М.П. Теория ремесел Янаги Мунэёси // Ежегодник «Япония». М., 2016.
8. Kawabata Yasunari. Utsukushii nihon no watakushi : [Красотой Японии рождённый]. Дзэнсю : [Полное собр. соч.]. Т.15. Токио, 1975.
9. Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty. N-Y, 2013.

10. *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М., 1995. С. 168.
11. *Сасаки Кэнъити.* Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии. URL: <http://iphras.ru/page50156716.htm> (дата обращения: 08.11.2017).
12. *Кавабата Ясунари.* Красотой Японии рожденный / пер. Т. Григорьевой.
13. Японские сады // NIPPONIA. № 8. 1999. С. 12.
14. Kogojiten (shinsen) : [Словарь архаизмов] / Накада Норио. Токио, 1963.
15. *Герасимова М.П.* Воображение японцев // Историческая психология и социальная история. 2016. № 1. С. 40–57.
16. *Наканиси Сусуму.* Кодай нихондзин. Кокоро-но утю : [Японцы в древности. Вселенная в сердце]. Токио, 1966.
17. *Наканиси Сусуму.* Нихондзин кокуро-но фукэй : [Основные духовные ценности японцев]. Токио: Согэнся, 2002.
18. *Аверинцев С.С.* Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981.
19. *Анарина Н.Г.* Японский театр Но. М., 1984.
20. *Рехо К.* Современный японский роман. М., 1977.
21. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
22. *Като Сюити.* Нихон бунгакуси дзэсэцу. Нихон бунгаку-но токутё-ни цуитэ : [Введение в историю японской литературы. Характерные особенности японской литературы]. В 2 т. Т. 1. Токио, 1999.
23. *Ермакова Л.М.* «Вещь» и моно в понятиях и ритуалах // Вещь в японской культуре. М., 2003.
24. *Герасимова М.П.* Эстетический идеал городской культуры. От эпохи Эдо до наших дней // Японские исследования. 2016. №4. С. 36–54.
25. *Сэй Сэнагон.* «Записки у изголовья» / пер. В. Марковой – Серия: Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988.
26. *Кэнко-хоси.* Записки от скуки / пер. В.Н. Горегляда. – Серия: Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988.
27. *Танидзаки Дзюньитиро.* Похвала тени / пер. М.Григорьева // Избранные произведения в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1986.
28. *Kawabata Yasunari.* Bi-no sonzai to hakken : [Бытие красоты и её открытие] Дзэнсю : [Полное собр. соч.]. Т.15. Токио. 1975.
29. Yamamoto Yuji. Nichijoseikatsu-no bigaku – Modanidzumu to “Iki” : [Эстетика повседневной жизни – модернизм и «ики»]. (на яп.). URL: <http://yuji.cosmoshouse.com/works/papers/aes-every-j.htm> (дата обращения: 08.11.2017).

Поступила в редакцию 08.11.2017

Автор:

Герасимова Майя Петровна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт востоковедения РАН. E-mail: maiyasalve@gmail.com

The Implicitness of Japanese Art. Causes and Consequences

M.P. Gerasimova

The refined expressiveness of Japanese Art is known all over the world, but it is almost unknown, that the conception of Art and the word itself appeared in Japan only in the second half of the 19th century. The origin of the implicit nature of Art in Japan can be found in some peculiarities of the worldview of the Japanese. The same points predetermined the role and significance of actually existed, but not realised as such, the Art, as well as the criteria of the artistry and aesthetic ideals.

Keywords: Japan, art, paradigms of artistry, aesthetic ideals, the Nature, worldview.

Received 08.11.2017

Author:

Gerasimova Maya G., PhD (Philology), Senior Researcher, Japanese Research Center, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. E-mail: maiyasalve@gmail.com