

Как ни парадоксально, но в характере японцев (как, впрочем, и любого другого народа) при всей строгой регламентации социального поведения, всегда жила естественная потребность в празднике и выражении внутренней свободы. Вот почему столь большое внимание с древних времен уделяется народным и религиозным праздникам – пышным, ярким театрализованным массовым представлениям, большая часть которых достаточно удачно вписалась в современный уклад жизни.

Обратимся к японскому искусству – традиционному театру Кабуки, где строго канонизированные движения актеров (например, *ката*), традиционно дидактический сюжет пьес и вечная борьба героев между долгом и чувством – все эти условные моменты, возможно, уже поднадоевшие современному зрителю, по своему компенсируются за счет зрелищности самого действия: богатых декораций, необычайных по своему великолепию и богатству красок костюмов и яркого гротескного грима.

Так не являются ли современные молодежные субкультуры все тем же импровизированным праздником жизни? Ведь японцы любили устраивать праздники, чтобы вырваться хотя бы на считанные часы из мира регламентации и строгих общественных правил. Не является ли этот карнавал молодежных субкультур своеобразным вызовом строгости офисного стиля и протестом против законов, по которым живет мир взрослых?

Новое об известном. Часть II. Некоторые особенности эстетического сознания японцев

М. П. Герасимова

Как известно, классикой в Японии принято считать культуру, сформировавшуюся в среде придворных аристократов эпохи Хэйан (794–1185), так называемую *отё бунка*. Известно и то, что в основе этой культуры лежало обостренное восприятие прекрасного и стремление постигнуть «суть вещей», – всего, с чем человек сталкивался в жизни, – предметов, явлений, в том числе и человеческих чувств и поступков. Это называлось постижением *моно-но аварэ*. К середине X в. данное понятие сформировалось как категория, которая в течение всего последующего времени (вплоть до наших дней) в том или ином виде определяла специфику всей японской культуры, в особенности искусства. Об этой эпохе и о *моно-но аварэ* написано довольно много замечательных работ и в Японии, и за ее пределами¹.

С течением времени под влиянием тех или иных исторических и социальных перемен хэйанское понимание красоты как «очарования вещей» (*моно-но аварэ*), изменялось. В последующую эпоху (Камакура. 1185–1333) оно свелось к постижению скрытой, таинственной, непознаваемой сути всего сущего *югэн*, лучше всего отраженной в традиционной поэзии и в театре Но, а затем к любованию простыми, неброскими, одинокими, покрытыми патиной предметами, создававшими настроение *ваби-саби* (эпоха *Муромати*. 1333–1573), определившими особенности эстетики чайной церемонии, которая из простого чаепития превратилась в действие, одухотворенное религиозно-философским мировоззрением².

Об этих эпохах и своеобразии понимания прекрасного в каждую из них также есть прекрасные исследования, в которых анализируются особенности эпохи, культуры, и, разумеется, понимания прекрасного. Во многих из них справедливо подчеркивается, что *югэн* и *ваби-саби* не были совершенно новыми понятиями красоты, а представляли собой трансформацию *моно-но аварэ*.

¹ О *моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби саби* подробнее см.: Анарина Н.Г. Японский театр Но. М., 1984; Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, М., 1979; Долин А. А. Предисловие к «Собранию старых и новых песен Японии», М., 1995, Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974; Михайлова Ю. Д. Мотоори Норинага. М., 1992; Соколова-Делюсина Т. Л. Приложение. Мурасаки-сикибу. Повесть о Гэндзи. М., 1992–1990, т. 1–4; и др.

² Там же.

Японоведение богато работами и о следующей эпохе – Эдо (1603–1868), и ее правителях – сёгунах из рода Токугава. Не остается без внимания и такая важная особенность эпохи Эдо как становление городской культуры, так называемой *тёнин бунка*³. Эта культура формировалась в среде торговцев и ремесленников, сформировавших новый социальный слой горожан, и, на первый взгляд, настолько не была похожа на культуру предшествующих эпох, носителями которой были аристократы, монахи и самураи, что дала основание академику Н. И. Конраду (1891–1970) сравнить появление новых веяний в искусстве и, в частности, в литературе Японии с ее ярчайшим выразителем Басё, с той ролью, которую играл во Франции поэт Дю Белле (1522–1560). Конрад уподоблял поэзию обоих новой песне Вальтера из «Майстерзингеров», «поющего не по табулатуре», но именно так, как это соответствовало тому моменту. «В очень сходный момент истории в Японии на рубеже XVII–XVIII вв. по-новому прозвучали и мысли поэта Басё о сущности и задачах новой поэзии»⁴, – писал Н. И. Конрад.

Новое время диктовало новые условия и это находило выражение не только в поэзии – менялся стиль жизни, и возникали соответствующие ему новые жанры и виды искусства. Порождением городской культуры в Японии были и кукольный театр Бунраку, в лоне которого родился первый японский драматург Тикамацу Мондзаэмон⁵, и театр Кабуки. Они также могут быть восприняты как «Вальтерова песня» по отношению к пользовавшемуся популярностью в аристократической среде театру Но. Тоже самое можно сказать и о живописи, где появился любимый жителями городских кварталов новый жанр гравюры на дереве *укиё*.

Однако сопоставление культуры императорского двора эпохи Хэйан и совершенно непохожей на нее, на первый взгляд, культуры горожан в эпоху Эдо – *тёнин бунка* позволяет выявить лежащий в их основе единый эстетический принцип, определяющий специфику японской ментальности.

Сопоставление *отё бунка* именно с *тёнин бунка* представляется особенно интересным, поскольку носители этой культуры – горожане в эту эпоху уже не уступали аристократам по образованности.

Центрами зарождения городской культуры в Японии были быстро развивающийся Эдо, куда переместилось правительство сёгуна, и Киото – столица, где находился императорский двор. Историческое прошлое и

стремительно меняющееся настоящее наложили свой отпечаток и определили особенности городской культуры в этих регионах.

В Киото, как и в пору формирования здесь японской самобытности и культуры, признанной, как уже говорилось, классической, по-прежнему «культивировались» тонкость, изысканность, поэтичность и глубокий смысл, который несли с собой традиционные искусства.

Достигшие экономической независимости и самостоятельности горожане уже не желали довольствоваться впечатлениями, получаемыми от чужого мастерства. Они сами жаждали приобщиться к высокому и изящному. Можно сказать, что если в прежние времена культура и искусства, бывшие прерогативой аристократии и монахов, а потом самурайской знати и небольшой части городского населения, развивались «вглубь», обогащаясь новыми идеями и духовностью, то с XVIII в. культура и искусства стали распространяться «вширь». Теперь уже широкие массы горожан стремились овладеть различными «путями», как называют в Японии традиционные искусства⁶.

В XVIII веке в столице были созданы школы и курсы, на которых обучали всех желающих. Число мастеров, обучающих традиционным искусствам в столице, согласно переписи 1714 г., для своего времени было достаточно велико. Приводим перечень преподававшихся видов искусств и число мастеров:

Рэнга (составление стихотворных «цепочек») – 15;

хайку – 7;

уго (игра «го») – 4;

садо (чайное действо) – 3;

кадо (искусство составления букетов) – 11;

сёдо (каллиграфия) – 5;

танцы театра Но – 18;

сёко – (маленькие барабаны) – 19;

тайко (большие барабаны) – 20;

живопись (в стиле *яматэ*, *сумиэ*, *Кано*) – 17.

В этом списке отсутствует традиционный жанр японской поэзии *танка*. Это не случайно. *Танка* в период формирования городской культуры перешли в разряд «высокой поэзии». Их слагали по особым случаям, надписывали веера, в этой форме писались посвящения и благодарности. *Танка* слагали перед ритуальным самоубийством самураи. Аристократы, удостоенные чести бывать в императорском дворце,

³ Подробнее см.: *Добровольская-Редько*. Ихара Сайкаку. М.

⁴ Подробнее см.: *Конрад Н. И.* Избранные труды. Литература и театр. О некоторых вопросах истории мировой литературы. М. 1978, с. 6.

⁵ В литературном отношении пьесы кукольного театра, так называемые *дзёрури*, были более совершенны, чем пьесы современного ему Кабуки, поэтому многое в пьесах Кабуки, в особенности в плане композиции, стало заимствоваться из кукольного театра.

⁶ Искусство икэбана в Японии называют *кадо*, дословно путь цветов, искусство каллиграфии – *сёдо*, дословно путь письмен, искусство чайной церемонии – дословно путь чая. Путь по-японски *до*. Под словом «*дō*» (японское произношение китайского «*дао*») подразумевается Вселенский путь, иначе говоря, Путь Истинно сущего – основное понятие даосизма. Считается, что постижение Истинно сущего приводит к избавлению от суетных желаний, ложных ценностей и помогает обрести душевное равновесие, что и было целью традиционных искусств.

хранили в тайне «секреты мастерства» и из уст в уста передавали сокровенные учения о поэзии.

Поэты, не допущенные в это общество, стали находить новые способы занятия поэзией. Они обратились к другим поэтическим традициям, в особенности стал популярен новый жанр *хайку*. Составление «стихотворных цепочек» было одним из любимых развлечений горожан в Киото. Так же, как некогда придворные аристократы собирались для написания *танка*, они устраивали поэтические встречи, во время которых составлялись *рэнга*.

Стремление горожан овладеть различными искусствами, безусловно, способствовало поддержанию специфически «столичной» атмосферы в городах, которая ассоциировалась с высокой духовностью и эстетической утонченностью, однако оно же повлекло за собой возникновение ряда неизвестных прежде проблем. Занятие искусствами в определенной среде горожан стало считаться модным и престижным, отчего возникла опасность поверхностного усвоения правил и приемов без понимания духовной основы искусства. В результате «новообращенные» не умели отличить работу настоящего мастера от простой поделки.

В столице, где издавна отношение к искусству было почти сакральным и превыше всего ценилось подлинное мастерство, подобное положение вызвало беспокойство. С целью добиться глубокого понимания философских основ, на которых строились традиционные искусства, было принято решение, прежде всего, повысить уровень преподавания в общеобразовательных школах⁷. Особый упор делали на изучение литературы, учение духовных наставников и китайских философов, как наиболее способствующие общекультурному и духовному развитию личности. Считалось, что образованный человек и на кратких курсах обучения традиционным искусствам усвоит их философские основы, а не будет только копировать технические приемы.

В-третьих, возникла необходимость контролировать деятельность учителей, обучающих традиционным искусствам, и квалифицировать степень их мастерства, дабы исключить возможность профанации в этой чрезвычайно важной для жизни столицы сфере.

В-четвертых, стало очевидно, что сохранить самобытный стиль потомственных мастеров – выходцев из семей, где издавна занимались традиционными искусствами, будет невозможно, если как-то не «узаконить» систему преемственности. Так возник институт *измото* (букв. основа дома)⁸ – существующая по сей день система, которая является

⁷ Вообще в Японии в конце эпохи Токугава уровень просвещения был достаточно высок даже в сравнении с европейскими странами. Систематическое образование получали примерно половина мужского населения и около 15% женщин. Существовали школы для самураев, для торговцев и простого люда.

⁸ Впервые слово «*измото*» было употреблено в 1718 г. мастером чайного действия Сэкитику Сэн школы Ябуноути. Первыми *измото* стали мастера чайного действия Сэнкэ и Ябуноути.

школой (и как направление, и как орган обучения) традиционных искусств, которая представлена членами одной семьи, занимающимися определенным видом искусства по наследству и передающими свое мастерство тем, кто стремится овладеть им серьезно и на высоком уровне. Также как и многое другое, возникшее в Киото, система *измото* вскоре была введена повсеместно.

Эта система позволяла определить степень овладения мастерством. Высшей считалась степень *кайдэн* – «посвящен в тайны мастерства», дающая право иметь учеников. После узаконивания системы *измото* мастера, занимающиеся тем или иным видом искусства по наследству, наделялись правом выдавать обучаемым свидетельство о достижении ими той или иной степени мастерства. Введение системы *измото* связало учителя и учеников целым рядом взаимных обязательств. Все это свидетельствовало о чрезвычайной важной роли, которую искусство играло в жизни японцев, будучи частью их быта, повседневной жизни и духовной потребностью, а не просто средством скрасить досуг или выразить свое собственное понимание мира.

Нельзя отрицать и того, что по мере появления новых ценностей, привносимых экономическим благополучием, в ряде случаев просто отдавалась дань моде. Хотя сам факт престижности быть просвещенным и посвященным в искусство знаменателен.

Этот факт достоин особого упоминания еще и потому, что в этот же период в Эдо, который постепенно отвоевывал у столицы звание главного города страны, по свидетельству исследователей, горожане как бы противопоставляли свой образ жизни и мыслей аристократической столичной утонченности. Они «бывало что и гордились бедностью, необразованностью, неотесанностью и радостно предавались забавам и развлечениям, транжиря деньги»⁹.

Жизнь в Эдо была ключом и порождала новые идеалы и новых героев своего времени. Это были обладающие веселым нравом, неунывающие, а порой и проказливые, *эдокко* (букв. дитя Эдо). О них рассказывает разнообразная и красочная, как гравюра, литература, представленная множеством жанров. Романтические, фантастические, волшебные, сентиментальные, приключенческие романы и повести, а позднее (со второй половины XVIII в.) авантюрно-комические по содержанию и реалистические по характеру произведения характеризуют литературу периода Эдо (*Эдо дзидай бунгаку*)⁹.

Жители Эдо развивали в себе силу и ловкость и по праздникам устраивали соревнования между собой, а не поэтические турниры. Жонглирование черепицей, поднятие тяжестей и многое другое в этом же роде заполняло их досуг. Любимым зрелищем и развлечением было

⁹ *Накао Тацуро*. Суй, цуу, ики. Эдо-но биисикико. (Исследование эстетического чувства в эпоху Эдо). Токио, 1984.

знаменитое соревнование *сикибэ*, когда соревнующиеся, стоя на бревне, плывущем по реке, перебирали его ногами, удерживая равновесие при помощи шеста или веера. (Эта картина запечатлена на одной из гравюр жанра *укиё* работы Хиросигэ.)

Женщины переодевались в мужские наряды и также устраивали различные состязания. Настоящих гейш и чайных домов (которые не следует путать с веселыми кварталами) становилось все меньше и меньше. Словом, в Эдо процветала «мужская культура».

Специфика развития городов отразилась на многих видах искусства. Так в театральном искусстве сформировались существующие по сей день две исполнительские школы Кабуки: школа Камигата (Киото, Осака) и школа Эдо, которую отличал героико-романтический стиль актерского исполнения. В Киото и Осака театр был местом развлечения представителей нового класса горожан, охочих до переживаний, вызванных сложными перипетиями человеческих отношений. Это и послужило причиной того, что главным достижением киотской школы стала манера игры, отличающаяся большей реалистичностью в отличие от эдоской, исполненной героического пафоса.

Труд, развлечения, повседневную жизнь и праздники простых людей отражала гравюра *укиё*¹⁰, впоследствии принеся японскому искусству всемирную славу. Основной формой *укиё* была гравюра на дереве. Создатели этого нового жанра живописи, который также был порождением городской культуры, черпали вдохновение в «веселых кварталах», где проводили свой досуг часть горожан, – в квартале Гион в Киото и Фукугава в Эдо. Здесь находились театры и чайные дома, где посетителей развлекали песнями и танцами, специально обученные этому мастерству *гэйся*, как их называли в Эдо. Это слово вошло и в европейские языки как гейша, а в Киото представительниц этой профессии называли *гэйко*. Их портреты, а также портреты актеров Кабуки и куртизанок, т. е. героев тех мест, где горожане проводили свой досуг, занимали в *укиё* особое место.

Распространение гравюры было связано с тем, что новые «потребители прекрасного», разбогатевшие горожане, стремились утвердить свои собственные позиции. Запросы «заказчиков» изменились, у блестящих представителей старых живописных школ, в частности, у популярной в самурайской среде школы Кано и развившейся из *яматэ* аристократической школы Тоса не оказалось последователей, в моду вошла гравюра. К тому же вскоре возникла потребность в тиражируемой изобразительной продукции, которая бы могла служить средством информации.

¹⁰ Словом «*укиё*» (букв. «плывущий мир») – обозначали земную жизнь с ее радостями и огорчениями, жизнь, которая по буддийским понятиям есть не что иное, как преходящий бренный мир.

«В условиях отсутствия “средств массовой информации” гравюра, в том числе и *бидзинга* (портрет красавицы. – М. Г.), выступала как своего рода масс-медиа, в несовершенной и, чаще всего, в непрямой форме. Она информировала горожан о некоторых сторонах жизни столицы, о модах, точнее о модных в текущем сезоне тканях для женского платья, о звездах “зеленых кварталов”, иногда о дочерях купцов или ремесленников, красота которых становилась предметом городских разговоров»¹¹, об актерах театра Кабуки и их ролях, о новых мостах и почтовых станциях, а также о пейзажах, встречающихся на новых дорогах, которые связывают друг с другом растущие города. Гравюры подобного рода можно считать прообразами современной рекламы.

Однако при наличии ряда общих черт стиль и пафос гравюр отличались в зависимости от того, где они были созданы. В Эдо пользовались популярностью календари с многоцветными гравюрами *эгоём* и «парчовыми картинками» *нисикиэ*, наподобие тех, что создавал непревзойденный Судзуки Харунобу¹².

О Харунобу говорят, что «он стремился превратить “плебейское” искусство *укиё* в явление, сопоставимое с классическим искусством периода Хэйан. Достичь этого не удалось, но изысканность стилистики Харунобу задавала тон развитию гравюры на протяжении всего XVIII и начала XIX вв.». Среди мастеров *укиё* появились подлинники художники, пытавшиеся передать в образах невыразимое в логических категориях.

В первую очередь это относилось к прославленным мастерам этого жанра Китагава Утамаро (1754–1806) из Киото и Тōсай Сяраку из Эдо (работал в 1794–1795 гг.). Оба мастера достигли вершин в своем творчестве, особенности которого отражают, соответственно, дух старой столицы и Эдо.

Героями работ Сяраку и Утамаро, как и других художников этого жанра, были обитатели кварталов развлечений: актеры эдоского Кабуки у Сяраку и куртизанки и гейши у Утамаро. Портреты работы Сяраку с нарушенными пропорциями лица, – это квинтэссенция психологической выразительности, в них «по-мужски» сильно передана природа различных душевных состояний – гнева, радости, скорби, переживаемых героями спектаклей в Эдо. Утамаро же на своих лирических гравюрах в чисто киотском духе изображал женщин в изящных позах. Наклон головы, линия шеи, изгибы складок кимоно создают эмоциональ-

¹¹ Успенский М. Японская гравюра. СПб., 1997, с.

¹² Необходимо отметить, что со временем стилистика его работ, их сюжеты и стихи, сопровождающие гравюры, стали свидетельствовать о стремлении внести классическую изысканность и утонченность, изящество и глубокий смысл в жанр, не претендовавший на принадлежность к «высокому искусству».

ную атмосферу его гравюр, исполненных, как говорили в Киото, в «простой, но изысканной стильности» – *суй*.

«*Суй*» записывается иероглифом, означающим «подлинный», «первозданный», «настоящий», «чистый», «без примесей». Словом, *суй* – это «суть», «сущность». «*Суй*» может означать также и «хороший вкус», «утонченность», «стиль», «элегантность». Неброская, но изысканная, каждый раз неповторимая стильность как выражение сути окружающих человека явлений и предметов, стала идеалом художественности, и образованные горожане употребляли слово «*суй*» как определение прекрасного.

В эту эпоху *суй* стало новым звеном в цепи категорий прекрасного (*моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби-саби*), понимание которого всегда сводилось к «первозданной сути».

Однако ошибкой было бы считать, что жители Эдо, где как уже говорилось, не столько предавались овладению изящными искусствами, сколько развивали в себе силу, ловкость и смекалку, чужды были пониманию прекрасного и пренебрегали поисками сути вещей. У эдосцев был свой идеал прекрасного, рожденный в среде простых горожан. Назывался он «*ики*» и означал «подлинный», «без примесей», «простой», «первозданный».

Чрезвычайно любопытно и знаменательно то, что киотоское *суй* и эдоское *ики* имеют одно и то же происхождение и записываются одним и тем же иероглифом, имеющим два чтения: *суй* и *ики*. Отличие заключалось лишь в том, что из приведенных выше многочисленных значений этого иероглифа в Киото и Эдо выбирались те, которые больше соответствовали духу города. Городская культура Киото сформировалась в лоне утонченной аристократической культуры и стремилась к выявлению именно утонченности, изысканности в сути предметов и явлений. Культура же горожан из Эдо, пронизанная демократическим духом, искала, если можно так сказать, «живую» суть в окружающих человека предметах, явлениях, ситуациях.

На деле же жители обоих городов стремились к одному и тому же и ценили одно и то же: условно говоря, «совершенство стиля», понимаемое как отсутствие всего лишнего, в выражении идеальной первозданной сути того или иного, обнаружение которой вызывало различного рода переживания.

Вдобавок к этому, если вспомнить, что одно из значений иероглифа «*суй-ики*» – это «модный», «элегантный», обнаружится еще одна общность, характеризующая эпоху. А именно, жители Киото, который все еще был столицей, и Эдо, влияние которого на жизнь в стране усиливалось с каждым днем, гордились своим «городским» происхождением и, стремясь противопоставить себя жителям провинций, акцентировали модность, элегантность как один из критериев прекрасного.

Однако именно *ики*, будучи порождением жизни, бурлящей в городских кварталах, лишенное того оттенка столичной утонченности, который несло в себе *суй*, прочно вошло в сознание японцев всех социальных кругов и не потеряло своей актуальности по сей день.

В отличие от *моно-но аварэ*, *югэн*, а также *ваби-саби*, используемых в философском «высоком» смысле. *ики* прочно вписалось в жизнь японцев, став оценочной характеристикой, широко употребляемой в повседневной жизни и сегодня, причем в том же смысле, какой оно имело в эпоху Эдо. Понятие *ики* можно принимать к самым разным предметам, людям, если в них выражена характерность, которая и воспринимается как «первозданная суть» Им можно охарактеризовать отважный поступок, элегантный наряд, бойкого торговца, молчаливого студента, общительного вельможу, кокетливый взгляд, гибко склоненную над водой иву, прозрачный лед, контуры горных вершин, тугой блеск шелковой ткани, спокойный или, напротив, «напряженный» орнамент.

Ики означает «подлинный», «без примесей», «простой», «первозданный». Иными словами, наибольшей ценностью стала «простота», понимаемая как природная первозданная суть, лишенная вычурности, но содержащая в себе особую эмоциональную выразительность.

Очевидно, что понимание *ики* не противоречит традиционному японскому пониманию прекрасного, которое независимо от идеалов, порожденных социальными и историческими явлениями, всегда сводилось к сути предметов и явлений.

Однако, подобно тому как «сокровенная суть» *югэн* отличается от «очарования вещей» *моно-но аварэ*, а идеал простоты, обыденности и просветленного одиночества *ваби-саби* – от обеих этих категорий, хотя они и являются, как уже говорилось, «звеньями в одной цепи понимания прекрасного», *ики* также имеет свое весьма существенное понятие – отличие. Оно заключается в том, что *ики* не рассматривается как данность, свойственная самому объекту, а проявляется благодаря контексту, ситуации. Иными словами, *ики* – не есть «величина постоянная», оно поддается импровизации и может изменяться – усиливаться, ослабевать или исчезать в зависимости от места, времени и образа действия, что приближает его к пониманию сути как идеи, которая в различных условиях «работает» по-разному.

Этот компонент в понимании *ики*, существенно отличает его от *моно-но аварэ*, *югэн* и *ваби-саби*, однако не противоречит традиционному пониманию «природности» как главного критерия красоты, которая «возникает» в условиях определенной взаимосвязанности и может исчезнуть с утратой этих условий. Достаточно вспомнить, что в хэйанские времена слово «*сидзэн*», которое впоследствии стало употребляться в значении «природа» означало «самозарождающаяся», и «все-

общая взаимосвязанность» (*моно-о сокансуру кото*). Красноречивой иллюстрацией подобного понимания может служить эпизод из знаменитого эссе Кавабата Ясунари «Существование и открытие красоты», в котором известный мастер воспроизведения в своих произведениях красоты в «традиционном японском духе», любуясь игрой солнечных лучей в стаканах, рассуждает о том, что через секунду эта красота может исчезнуть, но он пережил ее.

Все это можно считать доказательством того, что вариативность *ики* не является «новым» нюансом в понимании красоты как идеального проявления первозданной сути в определенной ситуации и в определенном контексте

Подтверждением того, что это еще одна грань в понимании прекрасного, может служить и хорошо известное выражение «красота сама проявляется в соответствующее время в соответствующем месте» (*би ва онодзукара соно токоро ни ару*).

Однако, возвращаясь ко времени зарождения *ики* как понятия, следует подчеркнуть тот факт, что подобно тому, как среди придворной культуры способность к постижению *моно-но аварэ* считалась достоинством, среди горожан высоко ценились равно предметы и явления, становящиеся носителями *ики*, и те, кому удавалось его постичь. Об этом свидетельствует существование таких понятий как *ябо* и *цуу*, которые также как *ики* широко фигурируют в лексиконе современных японцев.

Ябо, иначе *бусуй* (букв. лишенный *суй*, он же *ики*, который есть не что иное, как антоним *ики*) условно можно перевести как «вульгарный», ровно в том смысле, в каком его употреблял Пушкин в «Евгений Онегине», говоря о Татьяне, что «никто бы в ней найти не мог, того, что в лондонском кругу зовется «вулгар», иначе говоря, спокойная, благородная простота, которая «заставляет сердце биться сильнее».

Ябо, как правило, это то, что криливо, цветисто, самоуверенно, громко, поверхностно, отличается большими размерами и отсутствием гибкости и т.п. Это слово было в обиходе у горожан *тёнин* уже в эпоху Эдо. А сегодня японцы полушутя говорят, что оно более употребимо, чем *ики*, в силу того, что проявления *ябо* можно встретить гораздо чаще, чем *ики*.

С эдоских времен широко употребляемое и сегодня слово «*цуу*» означает «глубокое знание», хорошая осведомленность. Иногда оно выступало как синоним *ики*, но в отличие от *ики*, которое постигается также как *моно-но аварэ* на уровне чувств, *цуу* постигается интеллектом. Соответственно *цуу* можно овладеть в процессе обучения, постижению *ики* научить нельзя. Оно обусловлено сенситивной активностью человека и потому трудно формализуется вербально.

Цуу чаще всего, употреблялось в качестве характеристики, даваемой богатым купцам, если те были знатоками и ценителями прекрасного,

высококачественного, или общепринятого. Это восприятие на уровне сознания, тогда как *ики* постигается, как уже говорилось, эмоционально, в чем также прослеживается связь с «эмоционализмом» придворных кругов Хэйана.

Категория *ики* не менее интересна и не менее характерна для японской ментальности, чем категории *моно-но аварэ*, *югэн* и *ваби-саби*, поскольку, будучи звеном в цепи понимания прекрасного, служит еще одним подтверждением существования константы в менталитете японцев, а также ряда особенностей в понимании искусства в Японии и его роли в жизни японцев. К тому же, как уже подчеркивалась неоднократно, понимание *ики* – реалья наших дней.

Однако, несмотря на это, а, может быть, как ни парадоксально это может выглядеть, именно поэтому, *ики* как категория почти не исследована.

Первое упоминание об *ики* как о категории появилось в труде Куки Сюдзо (1888–1941) «Структура *ики*» («Ики-но кодзо»), опубликованном в 1930 г. С этого времени отдельные упоминания об *ики* стали встречаться в некоторых работах, но исследования как такового не было до последнего времени. Им стала диссертация «Эстетика повседневной жизни. Модернизм и широко распространенная в Японии эстетическая категория *ики*», защищенная в мае 1999 г. Ямамото Юдзи в университете Чикаго.

Ценность исследования Куки Сюдзо заключается в том, что он первый выделил понятие *ики* как категорию, однако его попытка рассуждать о японской ментальности в рамках западной философской мысли и оперируя ее терминами, в особенности в духе Мартина Хайдеггера, с которым он был дружен и в котором ему удалось пробудить интерес к *ики* как к понятию (Куки изучал западную философию во Франции и Германии в 1921–1929 гг.), оказалась несостоятельной.

Несмотря на наличие интересных наблюдений, и любопытных заключений, в силу крайней субъективности оценок, вне поля зрения Куки оказались такие важные характеристики *ики*, как имплицитность и «повседневность», под которой следует понимать вписанность *ики* в бытовое сознание японцев. Именно их выделяет в первую очередь Ямамото Юдзи.

Действительно, *ики* не может проявиться в условиях прямолинейности (это скорее будет *ябо*). *Ики* состоится и будет воспринято в том случае, когда есть намек, когда выразителен контур, когда деталь выражает больше чем целое, что бы это ни было. Иными словами, постижение *ики* приводится в движение тем же механизмом, что и все прочее, вызывавшее у японцев чувство взволнованности во все времена – недосказанностью, выразительностью деталей и образов, намеком, заставляющими работать воображение, и «сильнее биться сердце», как писала придворная дама Сэй Сёнагон в своих блистательных «Записках

у изголовья». По образному выражению, исследователя японской культуры Нисияма Мацуноскэ (одного из тех, кто выделил *ики* как категорию) «*ики* – это эстетика вида сзади»¹³. Рассматривая в этом плане гравюры укиё, Нисияма приводит в пример известную гравюру Хисикава Моронобу, которую художник назвал «Красотка, оглянувшаяся назад» («*Микэри бидзин*»).

В изобразительном искусстве, в частности в гравюрах, это стремление избежать «прямого» показа проявляется особенно наглядно (персонажи и предметы, имеющие первостепенное значение часто изображены в пол- оборота, или со спины). То же самое можно наблюдать и в быту – декоративный узел на поясе оби (существует более 100 способов его завязывания), располагается сзади, особенно изящна отогнутая сзади линия ворота кимоно, в затемненном углу может стоять красивая ваза или композиция и т.п. Словом, это красота «исподтишка» – одна из особенностей японского понимания художественности, проявляемая равно в искусстве и в быту. В отношении последнего есть все основания говорить о тесном переплетении искусства и повседневной жизни, о «вписанности» искусства в быт японцев. Это – не явление последнего времени. С хэйанских времен искусство было средством общения в быту, и в последующие времена на языке искусства говорили о сокровенном, по законам искусства строили свой быт.

Однако то, что с точки зрения представителя западной цивилизации представляется искусством и расценивается как художественность, для самих японцев имело совершенно другое значение. Любая деятельность, связанная с художественным воспроизведением, имеющая конечным результатом эмоциональную активность (что, собственно, и есть искусство), имела религиозно-нравственную ориентацию. Об этом свидетельствует хотя бы то, что в японском языке не было этих слов – «искусство» и «художественность».

Конечно, в современном языке есть слово «*гэйдзюцу*», которым обозначают все то, что на европейских языках называется «искусством». Есть и слово «*бидзюцу*» для обозначения изящных искусств также в европейском понимании. Первое состоит из иероглифов «игра (на сцене)», «трюк», «фокус» и «мастерство». Второе из иероглифов «красота» и «мастерство».

Слово «*гэйдзюцу*» впервые встречается в китайской исторической хронике IV в. «Гокандзё». Но его нет в словаре японских архаизмов, и общеупотребительным оно стало в более позднее время и то для перевода с западных языков понятия «искусство».

«*Бидзюцу*» скорее всего калька с «изящных искусств». Слово же «художественность» отсутствует по-прежнему и перевод его на японский всегда приблизителен и зависит от контекста. Словом, то, что в

Европе называли искусством, в Японии было этической нормой, порожденной особенностями миропонимания, а потому и способом существования, и соответственно, частью повседневной жизни.

Все это дает основание говорить о глубоких различиях в эстетическом сознании и способах потребления прекрасного в Японии и на Западе. На Западе творили и создавали произведения искусства, в Японии, если можно так сказать, творили жизнь, и понятие «*ики*» – последнее звено в цепи понимания прекрасного – играло в этом первостепенную роль. *Ики* даже можно было бы назвать художественностью, проявляемой в повседневной жизни.

На Западе искусство всегда превалировало над обыденностью, Искусством занимались либо для того, чтобы заполнить досуг, либо для обогащения духовного мира. Произведения искусства коллекционировались, а позже выставлялись в музеях. Традиционная японская культура не знала столь распространенной на Западе деятельности как коллекционирование, а первый современный музей, да и то западного искусства, Музей искусств Охара, появился лишь в 1930г.

Японцы создавали вещи, которыми окружали себя, по правилам, которые на Западе в новое время рассматривались как законы искусства, в то время как для самих японцев они были средством приобщения к Природе и познания Истины¹⁴.

Японцы не стремились возвыситься над повседневностью, это было бы нарушением естественного хода событий, но старались внести в нее сдержанную взволнованность, тихий восторг, испытывая чувство благодарности от ощущения себя причастными великой Природе, когда удавалось постичь красоту, заложенную во всем, что окружает человека.

Вполне понятно, что и музеев в Японии не могло быть, поскольку музей как институт выходит за рамки повседневности. Экспонаты художественных музеев, как правило, уникальны по своим художественным характеристикам. Японцам же «художественность» в традиционном европейском понимании чужда. Наивысшая ценность, которая вызывает чувства, сопоставимые с эстетическим удовольствием, – это подлинность, первозданность и простота.

Подлинность как красота, имманентная от Природы – *моно-но аварэ*, подлинность как непознаваемая сокровенная суть *юэн*, как одиночество (не одинокость, а именно Одиночество, как «крик журавля в дождливую ночь») *саби*, как изысканность простоты, заключенная в природной первозданности *ики*, – такова цепь понимания сути предметов, явлений, действий, поступков.

Подлинность и простота не противоречат естественной повседневности, и в этом смысле *ики* можно было бы характеризовать как «художественность повседневности» или «повседневная художественность».

¹³ Нисияма Мацуноскэ. Эдогаку ньомон (Введение в изучение Эдо). Токио, 1989.

¹⁴ Подробнее см.: Вещь в японской культуре. М., 2003.

Для того чтобы нагляднее пояснить, как художественность и повседневность взаимодействуют в Японии, можно привести в качестве примера от противного высказывание Виктора Шкловского об искусстве «Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно ... прежде всего, вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне. У Чехова в его “Записной книжке” есть такой пример: кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску: “Большой выбор сигов” и каждый день думал: “Кому нужен большой выбор сигов?”; наконец как-то вывеску сняли и поставили у стены боком, тогда он прочел: “Большой выбор сигар”. Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик... Этим поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, причем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращения предмета в нечто осязаемое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения¹⁵.

Шкловский вводит понятие «остранение», т. е. превращения вещей из привычных в странные, необычные, из ряда вон выходящие, что и составляет, по его мысли, основной закон искусства. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством»¹⁶.

Все сказанное выше, вызывающее одобрение и согласие большинства представителей западной цивилизации, скорее всего вызовет неприятие японца. Исключение составят лишь слова «делать камень каменным».

Определение Шкловским задач искусства совпадает с тем, как «работают» японские эстетические категории и, в частности, *ики*. Но у Шкловского эти задачи, ориентированы на искусство, а у японцев — на жизнь. Не случайно об *ики* было сказано выше, что это художественность, проявляемая в повседневной жизни.

«Выявить каменность камня», — это именно то, к чему всегда стремились японцы без намерения «делать искусство». Как уже говорилось,

стремление выявить суть чего бы то ни было, лежащее в основе миропонимания японцев, обуславливает все их действия, придавая им творческий характер. В результате стихи делаются средством общения, как это было в эпоху господства в духовной жизни *моно-но аварэ*, *ваби-саби*, для достижения которого были разработаны особые приемы, называют душой чайной церемонии, которая, как говорят японцы, в основе своей есть «встреча за чаем» — *тякай*.

Перечень мог бы быть довольно длинным, но в данном случае важнее остановиться на любопытном феномене — существующей в странах Запада тенденции относить к традиционным японским искусствам, условно говоря, способы заполнения досуга, которые в Японии принято называть «путями» (*до*)¹⁷. Другими словами, это — культурные традиции, одухотворенные религиозным мировоззрением, такие, как искусство составления букетов цветов, искусство каллиграфии, искусство чайной церемонии, в высшей степени эстетизированной, начиная от интерьера и экстерьера помещения и заканчивая утварью, сладостями, подаваемыми к чаю и регламентированными движениями мастера, совершающего это действо.

Однако сами японцы рассматривали и рассматривают эти одухотворенные религиозным мировоззрением культурные традиции как средство, способствующее избавлению от суетных желаний, ложных ценностей и помогающее обрести душевное равновесие, достижение которых считается жизненной необходимостью. Поэтому они и составляют часть образа жизни японцев.

Все сказанное выше дает основание Ямамото Юдзи считать, что понятие «японское искусство» имеет «западное происхождение».

Ямамото Юдзи выделяя *ики* как категорию, справедливо подчеркивает ее имплицитность и повседневность, однако за пределами его внимания остается такое важное обстоятельство, как связь *ики* с *моно-но аварэ*, о чем говорилось выше. Очевидно, что понимание *ики*, ставшее знаменем эстетического сознания в эпоху расцвета городской культуры, не только не противоречит традиционному японскому пониманию прекрасного, сформировавшегося в придворной среде Хэйана, где господствовало *моно-но аварэ*, но является его новым переосмыслением.

¹⁵ Шкловский Виктор. Искусство как прием. — О теории прозы. М., 1929, с. 11–12.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Под словом *дō* (японское произношение китайского «дао») подразумевается Вселенский путь, иначе говоря Путь истинно сущего, — основное понятие даосизма.