

Н. С. Николаева

Проблема пространства – одна из основополагающих в живописи. Изменения в воспроизведении пространства на плоскости были связаны и с историческими реалиями, и с изменявшимся мироощущением. Соответственно менялись и язык художника, и эстетическое воздействие его произведения.

Интересующему нас времени развития живописи предшествовал значительный исторический период, когда художественное пространство было существенно иным. Чтобы сполна оценить принципиально новое, что появилось у мастеров XVI–XVII вв., надо проследить, как решалась эта задача в более ранние периоды.

На пространственное мышление художника оказывают воздействие самые различные факторы. В японской культуре еще в древности на основе синтоизма сложилось устойчивое представление о единстве мира, в том числе и пространственного, где природа, человек, божества (*ками*) образуют единое целое как выражение сущности жизни. В каждой местности выделялись божества, олицетворявшиеся горой, водопадом, деревом и другими объектами. Они почитались охранителями всего окружения человека. Возможно, отсюда проистекает свойственный национальному мировосприятию интерес к реально ощущаемому человеком ближнему пространству, что нашло отражение в различных сферах культуры.

Возникновение проблемы пространства для существования японского народа изначально было связано с преобладавшим типом хозяйственной деятельности – рисосеянием, выделением для этого подходящих земель в стране, большая часть территории которой была занята горами. Поэтому мест, пригодных для расселения и ведения хозяйства оказалось немного. Кроме того, рисосеяние требовало четкой последовательности действий в соответствии с календарем. Отсюда очень рано сложившееся обостренное чувство времени, постоянное ощущение смены сезонов, сочетавшееся с переживанием каждого момента, что особенно заметно отразилось в искусстве.

Не останавливаясь подробно на всех этапах развития японской живописи, важно выделить эволюцию основных пространственно-временных концепций.

Самые ранние из сохранившихся образцов живописи VII–VIII вв. связаны с буддийскими темами и написаны под влиянием произведений

китайских мастеров. Лишь с конца IX в. распространяется живопись на светские сюжеты, исполнявшаяся главным образом на шелковых или бумажных свитках, а также на ширмах и раздвижных перегородках – *фусума*. В X в. складывается направление, постепенно приобретающее самобытные черты, которое стали определять как японская живопись (*ямато-э*) в отличие от китайской (*кара-э*).

К первой половине XII в. относится самое знаменитое произведение эпохи Хэйан «Гэндзи моногатари эмаки» на сюжет романа Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи». В настоящее время сохранилось 19 частей-картин, по традиции приписываемых художнику Фудзивара Такаёси. Каждая часть – самостоятельная композиция, не связанная с предыдущей и последующей частями.

Очерченные тонкой тушевой линией силуэты персонажей кажутся неподвижными. Художнику важно было передать не действие, а состояние героев – задумчивость, погруженность в звуки музыки (глава «Ядогири»), тихую беседу. Композиция каждого эпизода, ритмика линий помогали зрителю стать сопричастным их душевному состоянию в то краткое мгновение остановленного времени, запечатленное кистью. Здесь нет действия или оно подразумевается, показывается намеками, как в сцене принца с младенцем на руках (глава «Касиваги»).

Пространство здесь воспринимается сверху, как бы через отсутствующий потолок, что подчеркивается диагоналями архитектурной балки. Такая пространственная композиция была связана с тем, что свиток и исполнялся, и рассматривался зрителем на полу или на низком столике, определяя, таким образом, угол зрения. Взгляд погружался в пространство, кажущееся наполненным, как и текст романа, ассоциациями, сопоставлениями с известными стихами, занимавшими большое место в жизни хэйанских аристократов. Свойственное им эмоциональное восприятие мира стремилось передать художник (изысканностью одежд персонажей, окружавшими их предметами в интерьере), раскрыть среду обитания, помогая таким образом почувствовать их внутренний мир.

В конце XII в. в живописи *ямато-э* происходили заметные изменения и в тематике, и в художественных приемах. Это проявилось в целом ряде произведений, особенно в свитках «Легенды горы Сиги» («Сигисан энги»), приписываемых художнику Тоба Содзё. Сюжет легенды посвящен буддийскому отшельнику Мёрэну, жившему на вершине горы и время от времени посылавшему за провизией волшебную чашу. Когда однажды чаша не вернулась и была заперта в амбаре, то вскоре и чаша и амбар со всеми припасами поднялись в воздух. За ними бросилась в погоню объятая ужасом толпа. Этот эпизод занимает один из свитков. Пространство частично и здесь передается расположенными по диагонали архитектурными деталями и точка зрения на происходящее определяется сверху. Весь свиток занят стремительно

движущейся толпой кричащих и жестикулирующих людей, остановленной лишь в момент, когда и волшебная чаша, и амбар уплывают по волнам реки. Здесь нет выделения отдельных персонажей, все они – часть возбужденной, экспрессивной толпы как единого «действующего лица» картины, существенно отличающегося от героев «Гэндзи моногатари эмаки». В повествовании дается представление об определенном временном потоке, предполагающем и начало и продолжение. Это указывает на изменение представления о художественном времени. Оно становится организацией произведения через ритм, который приобретает формообразующий смысл в дальнейшем развитии живописи.

В конце XIII в. проявилась еще одна важная для последующего развития живописи тенденция в произведениях, посвященных жизнеописаниям буддийских священников. Одно из них – «Жизнеописание святого Иппэна» художника Эни 1299 г. Этот проповедник всю жизнь провел в странствиях, и основное место на 12 свитках занимают эпизоды его проповедей перед толпой. Но они перемежаются сценами с группой немногих паломников, бредущих по дорогам среди холмов, поросших деревьями, озер и рек, виднеющихся вдали очертаний гор – величественного мира природы, раскрывающегося перед глазами зрителя с высокой точки. Здесь впервые через одухотворенное изображение природы намечилось слияние человека с окружающим миром. А одухотворенная передача пространства природы получила развитие, когда пейзаж, ранее бывший связующим звеном нескольких эпизодов, занял самостоятельное место в произведении.

В японской живописи это было не первое появление пейзажа. Он дополнял сцены на религиозные сюжеты в росписях храма Феникса XI в., появлялся в некоторых свитках и ширмах следующего столетия. Но конец XIII в. обозначил принципиально новое явление в истории живописи, сложившееся под воздействием китайских художников эпохи Сун, когда пейзаж постепенно занял важнейшее место в осознании окружающего мира и места в нем человека. Пространственная концепция в живописи получила новый смысл и новое художественное воплощение.

Казалось бы, что становление системы *ямато-э* в противовес китайзированной *кара-э* закрепило авторитет и возможности самобытной японской живописи. Однако представления о пространстве и его передаче, сложившиеся в Китае эпохи Сун, оказались очень существенными не только для искусства XIV–XV вв., но и более позднего периода. Японская художественная культура осваивала разработанную в Китае систему пейзажной живописи как концепцию воспроизведения мира природы, где главным была не передача реальности, а выражение религиозно-философской идеи Природы–Космоса, носителя Абсолютной Истины. Такой пейзаж должен был показать целостность мироздания, его грандиозность и совершенство. Для этого были найдены и соответ-

ствующие формы: вертикальная плоскость живописного свитка, позволявшая передавать уходящие в бесконечность дали, а также отказ от многоцветности реального мира в пользу монохромной техники, воссоздававшей умозрительное представление о природе.

С развитием японской монохромной живописи *суйбоку-га* определилось и особое отношение художника к поверхности картины, и понимание важнейшей роли ее незаполненной части для смыслового содержания произведения. Пространство получало роль не столько категории изобразительного языка, сколько выражения художественного мышления автора, стремившегося выразить нечто сокровенное, что не выявляется в материальных формах.

Ритмическая упорядоченность жизни природы с ее чередованием времен года, дня и ночи осознавалась как закон жизни вообще, сакральной идеи мироздания и становилась выражением временной концепции произведения живописи, сопрягающейся с концепцией пространственной.

Самым выдающимся художником рубежа XV–XVI вв. был гениально одаренный Тоё Ода, или Сэссю. Он не просто освоил выработанную в Китае систему пейзажной живописи, продемонстрировав это в многочисленных своих работах. В конце жизни (между 1502 и 1506 гг.) он создал произведение, сыгравшее большую роль в последующем развитии живописи. Это «Ама-но Хасидатэ» («Небесный мост») – величественная панорама одного из прославленных своей красотой мест на побережье Японского моря, предстающая взору зрителя с высоты «птичьего полета» и открывающая огромное пространство, как бы медленно разворачивающееся от расположенных у нижнего края картины скал к лесистой песчаной косе, затем к берегу с множеством строений и силуэтами холмов за ними. Художник будто «вспоминает» сложившуюся еще в ранней живописи *ямато-э* точку обзора сверху, не применявшуюся им в других его произведениях. Сэссю здесь впервые синтезировал приемы, восходившие к *ямато-э*, и приемы *суйбоку-га* для изображения реального ландшафта. Это было преодолением противоречия визуального опыта и канонизированных систем в передаче образа природы.

Наряду с другими работами Сэссю это произведение оказалось важным не только для развития пейзажной живописи, но и для осознания возможностей самобытного пути в искусстве, и стало импульсом к новым поискам в японской живописи.

Таким образом, к началу XVI в. проблема пространства в живописи получила разнообразное решение как у следовавших за Сэссю мастеров *суйбоку-га*, так и у продолжавших иные традиции художников двух школ – Кано и Тоса¹.

¹ Doi T. Momoyama Decorative Painting. New York, Tokio, 1977, p. 109.

Основатели школы Кано отец и сын Масанобу и Мотонобу не были монахами, как многие художники того времени, но служили при дворе сёгунов Асикага. Помимо свитков они расписывали ширмы и *фусума*, пользовавшиеся большим спросом. Они использовали темы так называемого жанра «цветы-птицы» с разнообразными природными мотивами. В их манере большая роль принадлежала контурной линии, определявшей формы предметов, а в организации пространства на значительной поверхности ширмы или стены подчеркивалось декоративное начало.

Для мастеров школы Тоса главным выразительным средством был цвет. Во многих их работах сказывалось использование традиций художественных ремесел, особенно лаковых изделий, где предметная форма и декоративный мотив получали особое сложное соотношение. Это проявилось в росписи ширм неизвестного художника середины XVI в. «Пейзаж с солнцем и луной» с подчеркнuto мощными формами и элементами стилизации в передаче очертаний гор и волн потока.

Но постепенно обе стилевые системы Кано и Тоса оказались важными для развития декоративной живописи, и возникла необходимость их объединения. Это осуществил в своем творчестве выдающийся художник Кано Эйтоку, который оказался центральной по значению фигурой в живописи второй половины XVI в.

Период Момояма (1573–1615 гг.) был временем переломным и в политической жизни, и в искусстве, где ясно обозначился переход от общерегиональных форм к этнически определенным и самобытным формам, ориентированным на жизненные проблемы своего времени и своей страны. Впервые искусство стало частью общественно-социальной структуры и формирования на основе этого определенного художественного стиля.

Объединение страны после длительного периода междоусобных войн узурпировавшими власть военными диктаторами Ода Нобунага и его преемником Тоётоми Хидэёси, проведение ими ряда реформ, способствовало подъему экономики, строительству новых городов, в том числе возникавших вокруг замков. Замки служили резиденциями правителей страны и наиболее могущественных феодальных князей-даймё, утверждая власть не только с помощью военной силы, но и демонстрацией неприступной мощи фортификаций, невиданной роскоши дворцовых помещений, убором которых были настенные росписи.

В 1576 г. было закончено возведение замка Адзути на берегу озера Бива военным диктатором Ода Нобунага. Грандиозный по размерам, с семиэтажной башней в центре, стоявший на основании из колоссальных каменных блоков и окруженный укрепленными стенами, замок производил неизгладимое впечатление на современников и стал своего рода образцом для всех последующих замков.

Для выполнения росписей был приглашен Эйтоку Кано, уже известный своими работами. Одной из них были «Пейзажи с птицами и цветами» в монастыре Дзюко-ин, в Дайтокудзи (Киото). Они позволяют говорить как о связях с традициями живописи тушью, так и об использовании Эйтоку других приемов². Он отказался от метода сюжетной повествовательности, объединив все сцены через пейзажную среду, как бы постепенно меняющуюся от первого весеннего цветения до застылости и скованности зимы. Это была единая композиция на нескольких панелях, составлявших стену. Тем самым подчеркивалась как пространственная, так и временная целостность росписей. Все изображения были исполнены тушью, но в свободные части фона Эйтоку ввел легкие пятна из золотого порошка, уменьшавшие ощущение глубины фона и подчеркивавшие декоративные свойства росписи. Так уже в этой ранней работе 1566 г. были намечены качества, которые стали определяющими для дальнейшего творчества художника.

К выполнению росписей в замке Адзути художник приступил в 1576 г. и работал с большой бригадой помощников до 1579 г. Это было началом новой эры в японской монументальной живописи. Никогда прежде она не знала такого размаха, такого множества крупных художников, посвятивших свое творчество этому жанру. По стилистике росписи периода Момояма соответствовали качествам архитектурного пространства, помогая формированию его художественных и функциональных особенностей, а также его важному знаковому смыслу. Конструктивные особенности интерьеров замков закрепляли определенное расположение росписей, их размеры и отчасти композиционное построение с движением взгляда зрителя по горизонтали справа налево.

Владелец замка требовал тотального декора, что соответствовало его цели создания нового образа власти – нетрадиционной по своему происхождению и потому ориентированной на необычность, чрезмерность, сверхбогатство. Такая задача открывала для художника новые перспективы, и в результате его огромных усилий была создана новая концепция настенной росписи. Она подразумевала особый тип композиции, особую манеру письма. Быстрая, энергичная работа кистью, скорее всего, соответствовала темпераменту Эйтоку и его художественным идеалам. Известно, что он использовал очень толстую кисть из рисовой соломы, с помощью которой делал основной набросок композиции, а помощники выписывали детали. Сам же он, таким образом, создавал основную ритмическую фигуру, с помощью которой организовывал всю динамическую композицию. Именно Эйтоку сделал стремительный ритм основой формообразования, добиваясь впечатления напряженности и внутреннего движения.

² Takeda T. Kano Eitoku. Tokyo, New York, 1977, p. 44–45.

Большие размеры росписей вступали в новые отношения с архитектурой. Необходимо было разрешить противоречие между утверждением плоскости стены и созданием хотя бы минимальной глубины как пространственной среды для отбирившихся художником мотивов. Одним из способов разрешения этого противоречия становился золотой фон, отражавший свет и создававший впечатление неопределенной глубины пространства, которая в зависимости от интенсивности освещения казалась то весьма значительной, то отсутствующей. Иначе говоря, золотой фон создавал глубину росписи не как зрительную иллюзию, а как потенциальную возможность. При этом золото фона и яркие краски становились главными средствами живописи, найденными Эйтоку для выражения идей силы и богатства, создания визуальных символов власти.

В выборе мотивов главное место принадлежало природе, ибо в отношении к ней подсознательно сохранялось ощущение ее сакральности, восходившее к синтоизму и бывшее частью национального мироощущения. Известно, что Эйтоку сделал природные мотивы не только более укрупненными, но и более динамичными. Многие из них имели и традиционные символические значения, как например, сосна, особенно часто встречающаяся в росписях как знак долголетия, постоянства, стойкости.

Стиль Эйтоку – результат существенных изменений в отношении к миру, в самоощущении человека с его более активной, деятельной жизнью. Если восприятие пейзажа, создававшегося мастерами *суйбоку-га*, требовало большой внутренней сосредоточенности и даже полной отключенности от внешнесобытийной стороны жизни для постижения метафизического смысла, то росписи эпохи Момояма и задумывались и воспринимались иначе. Они были нарядным фоном для торжественных ритуалов и ярких празднеств и тем самым утверждали ценность самого жизненного события, разворачивавшегося перед зрителем-участником, подчеркивая значительность данного момента. Такая соотнесенность с реальным пространством и реальным временем была принципиально новым качеством японской настенной живописи XVI в.

К сожалению, работы Эйтоку в замке Адзуты не сохранились, так как после гибели Ода Нобунага в 1582 г. замок был полностью разрушен. От замка сохранились лишь мощные фундаменты башни и стен. Но впечатление, произведенное этим сооружением на современников было столь огромно, что Адзута стал своего рода образцом для всех последующих замков, особенно строившихся Тоётоми Хидэёси и многими даймё в конце XVI и начале XVII в. Это было принципиально новое для Японии архитектурное сооружение с собственной внутренней структурой и декоративными особенностями.

Преемник Нобунага Тоётоми Хидэёси за время своего правления построил множество замков. Самыми грандиозными среди них были

замки Осака и Фусими. Настенные росписи в них исполнялись и самим Кано Эйтоку и его учениками. Но после смерти Хидэёси в 1598 г. большинство сооружений также было разрушено. О подлинных произведениях Кано Эйтоку свидетельствуют лишь немногие сохранившиеся фрагменты.

Предполагается, что частью росписи было изображение кипариса, сохранившееся в виде ширмы. Эта работа мастера дает возможность судить о стиле Эйтоку и его основной композиционной идее. Судя по тому, что изображение дерева занимает все восемь створок ширмы, можно предположить, что оно также располагалось и на стене замка, приковывая внимание мощным изогнутым стволом и неправильной формы ветвями, создававшими сложную игру линий на золотом фоне. Золотые облака скрывают как основание ствола, так и его вершину, а могучие пропорции подчеркиваются сопоставлением с острой скалой, возможно, вершиной горы, и с густо синей водой потока, расположенного в долине. Яркая выраженная асимметричная композиция с подчеркнутым боковым движением взгляда справа налево параллельно плоскости была, по всей вероятности, очень важна для Эйтоку. Таким способом он мог сделать восприятие картины постепенным. Он «насыщал» пространство временем, ибо реальное время созерцания произведения становилось у него слагаемым образного строя³.

Мастер создавал ощущение движения как с помощью композиции, так и наложением мазков кисти (что особенно ярко проявилось в его ширме «Китайские львы»), заставляя глаз зрителя воспринимать изображение не одномоментно, но постепенно, ощущая «длительность» пространства, его единство со временем. Художественно осмысленное время стало у Кано Эйтоку частью конструктивной организации росписи через ритм, ставший средством повышения эмоциональной и смысловой емкости произведений.

Все эти особенности росписи, расположенной на едином большом пространстве стены, были рассчитаны на зрителя, располагавшегося на циновках пола и находившегося обычно на значительном расстоянии. Подчеркнутое золотом фона, приковывавшее внимание пространство росписи сочеталось с реальным пространством зала, объединяясь в некую непреднамеренную, но реально существовавшую целостность, связанную с определенными жизненными ситуациями. А синтез архитектуры с живописью получал, кроме эстетического, эмоционального воздействия, более широкий смысл. Возникала новая структура, в которой выражалось органичное слияние художественной и жизненно-практической сфер человеческой деятельности. При этом роспись приобретала социальные функции: она становилась свидетельством значительности, могущества, богатства владельца замка или дворца. Это не могло не оказать влияния на мышление

³ Bunnep B. P. Статьи об искусстве. М., 1970, с. 314.

оказать влияния на мышление художника, на изменение его идеалов и языка его искусства⁴.

Можно сказать, что разработанная Кано Эйтоку система настенной росписи была приемом моделирования образа действительности на основе законов, свойственных этому виду искусства. То, что стиль Эйтоку продолжал существовать значительное время после смерти мастера и угадывался в работах не только его непосредственных учеников и продолжателей, доказывает, что искусство Эйтоку наиболее полно выражало свою эпоху, ее характер, общую направленность художественного развития.

В первые десятилетия XVII в. с приходом к власти сёгунов Токугава и переносом столицы из Киото в Эдо произошли большие изменения как в идеологической жизни и социальной сфере, так и в культуре. После запрета на строительство замков основной архитектурной формой, где исполнялись настенные росписи, стали дворцы правителей, а ограничение роскоши даже для представителей высшего сословия привело к сокращению круга заказчиков на такие работы. Немногочисленные настенные росписи художники продолжали создавать в монастырях, в помещениях для торжественных церемоний. Отчасти репрезентативные функции росписей сохранялись в произведениях мастеров школы Кано, работавших для сёгунов Токугава. Таковы настенные росписи в замке Нидзё в Киото, выполненные Кано Таниу. В них еще слышится отголосок произведений Эйтоку, но они лишены былой силы и динамики, повторяя главным образом мотивы, а не выразительность и мощь работ прославленного мастера.

Стилевое направление Эйтоку с видоизменениями сохранялось в работах его сына Кано Мицунобу, его учеников Санраку, Санцэцу и др. Мощный талант Эйтоку оказал воздействие не только на мастеров школы Кано, но и на таких художников, как Кайхо Юсё, Ункоку Тоган и отчасти даже на Хасэгава Тобаку.

Так к 20-м годам XVII в. пути декоративной живописи значительно усложнились. В то время как в Эдо складывалась собственно городская культура с ее новыми задачами и формами, в Киото представители разбогатевшего купеческого сословия, так называемые *матисю*, группировались вокруг императорского двора и старой родовой аристократии, усваивая их традиции, стиль жизни, вкусы и художественные привязанности. Принятые сёгуном Токугава законы закрепляли низшее положение купечества в социальной иерархии общества. В такой ситуации *матисю* при полном политическом и социальном бесправии искали свое место в том прошлом, когда переживали высокий расцвет национальные формы литературы и искусства. В этом была для них

возможность утверждать свою причастность к глубинным слоям истории и культуры. Так, в Киото формировалась особая ветвь японской художественной жизни, которую условно обозначают как культуру Камигата. Она возрождала аристократические традиции эпохи Хэйан с их утонченностью и элитарностью.

Важным фактором общекультурной ситуации в Японии XVII в. было закрытие страны, политика самоизоляции, прекращения внешних контактов, отсутствие притока новых идей и новых знаний. Это способствовало обращению к прошлому своей культуры, в особенности к эпохе Хэйан.

Из переосмысления прошлого родилось новое, небывалое прежде искусство. Главным выражением этого процесса стало творчество двух выдающихся художников – Хоннами Коэцу и Таварая Сотацу⁵.

Искусство мастеров этого круга было обращено к аудитории, эрудированной во всех сферах творческой деятельности, особенно в стихосложении и искусстве «кисти и туши». Сюжеты иногда прямо следовали литературному первоисточнику, но чаще были связаны с ним косвенно, путем многочисленных изощренных ассоциаций, намеков, аллюзий. Сам тип образности предполагал развитый эстетический вкус. Лишь обладавший им зритель мог оценить и красоту каллиграфии и узнать автора классических стихов, написанных на ширме.

Именно к такому зрителю было обращено искусство Хоннами Коэцу, одного из самых ярких художников своего времени, прославившегося как знаменитый каллиграф и живописец. Он никогда не служил ни военным диктаторам, ни сёгунам. Независимое общественное положение давала Коэцу наследственная специальность семьи Хоннами, несколько поколений которой были экспертами по производству мечей, что было престижным и почетным занятием. Характеру Коэцу были близки традиции хэйанской культуры, и его творчество было возрождением ее эстетических концепций в новых условиях и в новых художественных формах.

В то же время искусство Коэцу, его ощущение художественной формы стали возможными только на основе опыта культуры Момояма и свойственных ей новых декоративных принципов живописи. Он сумел органично соединить это с изысканностью мастеров эпохи Хэйан, своей собственной артистичностью. Хоннами Коэцу был необычайно одарен от природы. Пройдя специальное обучение только в отношении изготовления мечей, он во всех других сферах деятельности считал себя дилетантом и отчасти был им. Это означало отсутствие принадлежности к каким-либо официальным школам или направлениям (например, к школе Кано в живописи) и, следовательно, причастности к оп-

⁴ Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982, с. 148.

⁵ Mizuo H. Edo Painting. Sotatsu and Korin. New York, Tokio, 1978, p.55, 56.

ределенной системе канонов, нормам образности и средств выразительности. Отсюда его необычайная свобода и раскованность, проявлявшаяся во всех видах творческой деятельности.

Для Коэцу увлечение хэянской литературой означало погружение в мир ее образности, слияние с ним и в жизни, и в искусстве. Строки классических стихов одушевляли все его творчество, привнося в него поэтическое начало, которое как бы преобразовывало само мышление художника, влияя не столько на темы и сюжеты его произведений, сколько на их образный смысл и на выражение этого смысла.

Значение Хоннами Коэцу для художественной культуры начала XVII в. трудно переоценить. Оно не только в его многостороннем творчестве, небывалой широте интересов. Его авторитет в разных сферах искусства, свойственная ему способность синтеза разных явлений подвели японское искусство, в том числе живопись, к созданию нового стиля, наиболее полно выраженного в творчестве Сотацу и получившего впоследствии наименование школы Римпа.

Встреча Коэцу и Сотацу стала важнейшим событием в жизни обоих мастеров. В их совместных работах поражает полное и органичное слияние двух творческих индивидуальностей. Известно, что Сотацу не имел специального образования или передававшегося от поколения к поколению мастерства, как это было у художников школы Кано. В ранние годы он работал в мастерской Таварая, где изготавливались копии старинных произведений живописи, специальная декорированная бумага для стихов, расписывались ширмы и веера. Совместная работа Сотацу с Коэцу способствовала освоению высокого артистизма и тонкого понимания классической традиции, а также многих технических приемов, воспринятых от каллиграфии, например, темповой характеристики письма кистью, когда для выразительности целого имеет значение, с какой скоростью была проведена линия или положено пятно туши, с какой степенью усиления или ослабления прикасалась кисть к бумаге. Это становилось также средством передачи времени в произведении. Все это видно на выполненных совместно Коэцу и Сотацу свитках живописи «Олени», «Тысяча журавлей», «Лотосы», «Плющ».

Сочетание скорописи иероглифического текста и изображения, их ритмическая и цветовая гармония формировали то художественное пространство картины, главным свойством которого была наполненность поэтическим чувством не только листьев, веток плюща, цветов лотосов, но и передача духа классической поэзии. Раскованность и свобода создавались разомкнутостью пространства свитка, детальным изображением летящих птиц. Журавли в полете проносятся перед взглядом зрителя, который видит то внезапно появляющиеся их силуэты, затем стремительно летящих птиц, исчезающих за краем картины. На свитке «Олени» рядом с полностью очерченными, в разнообразных

ракурсах видимыми фигурами животных вдруг – только часть туловища, наконец, ноги и копыта, словно легкий бег вынес их вовне. В гармонии каллиграфии и артистизме живописного почерка, безошибочности линии, которая передает не просто внешний вид оленей, неповторимую красоту их движений, но и внутреннюю пружинистую силу, готовность то застыть в грациозном повороте, то нестись в стремительном беге. В этом раскрывается особое очарование свитка.

Если совместная работа с Коэцу, безусловно, оказала влияние на становление стиля Сотацу, то не меньшее значение для творчества художника имели его связи с ремеслом, в частности с росписью вееров. В мастерской Таварая, где начинал свою деятельность Сотацу, производство вееров было одним из видов массовой продукции наряду с копированием древних свитков и изготовлением специальной бумаги для стихов. Складной веер был модным и популярным предметом в 20-х годах XVII в. Веер и ширма как две предметные формы, имеющие, казалось бы, мало общего, нашли у Сотацу и прямые точки соприкосновения. Ему приписываются две пары ширм, декорированных по золотому фону развернутыми расписными веерами, свободно расположенными по поверхности каждой из створок. Эти ширмы – некое промежуточное звено между, условно говоря, камерными произведениями художника и такими крупными, как ширмы на сюжеты из «Гэндзи моногатари», «Бугаку», «Боги ветра и грома». В мастерской Таварая сама форма веера способствовала выработке некоторых приемов, помогавших организации разнообразных мотивов на небольшом и специфически очерченном пространстве. Эти особенности настолько укоренились в сознании Сотацу, что стали присущи многим его произведениям, в том числе и композициям монументальных росписей.

В совместных работах с Коэцу был освоен Сотацу и так называемый «бескостный» метод живописи (*моккоцу*), ставший позднее важной особенностью его почерка, где изображения не имели контурного обрамления, а форма создавалась только пятном, размытыми красками или туши. В дополнение к этому Сотацу стал использовать прием *тарасикоми*, когда на влажную поверхность изображения накладывался следующий слой, органично сплавлявшийся с первым. Эти давно известные в японской живописи приемы он стал применять для новых целей и новых художественных эффектов. Достаточно вспомнить такой шедевр мастера, как «Лotosовый пруд и водяные птицы», где Сотацу передает не только фактуру лotosовых листьев, лепестки цветов, но заставляет видеть и ощущать воду, по которой движутся птицы. Он использует тушь как цвет, внушая зрителю с помощью своей блестящей живописной техники цветовое впечатление от монохромной живописи.

Наиболее яркое свидетельство связей Сотацу с монументальными работами художников периода Момояма и одновременно отличия от них – ширма «Мацусима», где проявилась новизна пространственного мышления Сотацу. На традиционных ширмах с аналогичным мотивом изображение сосен располагалось на переднем плане, а сквозь деревья были видны острова, окруженные морскими волнами. Это создавало ощущение некоторой глубины пространства. Тема «Мацусима» принадлежит к часто воспевавшимся в средневековой лирике и прозе пейзажам так называемых знаменитых мест (*мэйсё-э*). Это дает возможность предполагать, что сюжет ширмы основан на литературной традиции. Здесь различимы и такие образы-ассоциации как волны-слезы, волны и сосны как преграда между возлюбленными, а сопоставление *мацу* (сосна) и *мацу* (ждать) – метафора ожидающей возлюбленной. Для достижения в живописи этих не сразу уловимых смыслов Сотацу объединил несколько приемов работы кистью – тонко выписанные волны с гребешками белой пены и очерченные широкими мягкими линиями изображения островов, поросших соснами. Контраст жесткой графичности волн и плавно очерченных скал с сине-зелеными контурами, а также использование вкраплений золота создают неожиданно новый декоративный эффект и одновременно помогают постижению скрытых смысловых слоев произведения.

Импульсы, полученные от сотрудничества с Козцу особенно ощутимы в росписи Сотацу «Цута-но Хосомити» («Дорога в ущелье под плющом»), состоящей из двух ширм. Мотив отсылает к повести начала Х в. «Исэ моногатари» с ее поэтическими образами-намекami, а также частично раскрывающими их значение поэтическим строкам, написанным на золотом фоне ширм. Каллиграфия и стихи принадлежат современнику Сотацу поэту Карасумару Мицухиро и часто построены как вариации на произведения знаменитого поэта Аривару-но Нарихира, предполагаемого автора повести и ее героя во время его путешествия через ущелье Ицунояма, заросшее плющом. Стихи передают разнообразные эмоциональные состояния автора в разное время, их главный мотив – невозвратимость былого, противопоставление прошлого и настоящего, мечтаний и действительности. Поэтическая атмосфера порождает выражение и в живописи Сотацу с ее образами-ассоциациями, лишенными конкретности и четкой определенности. Зеленый тон то окрашивает большие поверхности, обозначающие холмы, то передает тончайшие оттенки легких, как бы колеблемых ветром веток плюща. Само выразительное сочетание золота и зеленого в его разнообразных оттенках несет в себе отголоски человеческих чувств, неуловимых и трудно передаваемых словами. И в построении пространства ширм (они расписаны и с оборотной стороны), и в цветовом решении отражаются мечтательное настроение героя, сопоставление сна и действи-

тельности. Сотацу добивается синтеза живописи и поэзии, воссоздавая лирический смысл повести, что и должен был ощутить его эрудированный современник.

Принципиально иной уровень взаимодействия живописи и литературы проявился в росписи ширм на сюжеты знаменитого романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари». Росписи на такие сюжеты появлялись и раньше, но обычно затрагивали лишь поверхностно-событийный слой текста. Задачей Сотацу было передать поэтический подтекст произведения. Он взял два эпизода, близких по смыслу, – о встречах принца Гэндзи с прежними возлюбленными (главы «У прибрежных буйков» – «Миоцукуси» и «У заставы» – «Сэкия»). Художник разными приемами воспроизводит атмосферу происходящего. Это особенно наглядно в росписи ширмы «Миоцукуси», где путем сложно выстроенной композиции зрителю постепенно раскрывается смысл сцены. Пространство ширмы условно разделяется по диагонали на две зоны: справа – берег, зона Гэндзи, слева – волны моря, зона его прежней возлюбленной Акаси. Эти зоны разделяет широкая белая полоса прибрежного песка, омываемая прибоем. В центре ширмы помещена фигура в черном одеянии, это – Корэмицу, которому определена важная роль в предстоящем действии. Когда Гэндзи узнает о том, что на виднеющемся вдали корабле находится Акаси, бывшая с ним в изгнании в Сума и забытая им при возвращении в столицу, он решает послать ей стихи, передав их через Корэмицу. Сами герои – Гэндзи и Акаси – невидимы. Он находится внутри своего экипажа, а она – на корабле. Такое лишь предполагаемое зрителем расположение главных действующих лиц свидетельствует о намерении художника сосредоточить внимание не на событийной стороне эпизода, а на визуальных формах для передачи его метафорической емкости. Для эрудированного современника Сотацу было ясно, что белая прибрежная полоса, куда достигает прибой, и на которой расположен экипаж Гэндзи, – это знак любви или воспоминания о ней.

Пространство росписи построено так, что взгляд зрителя проделывает определенный путь и «наполняется» временем действия, которое становится важным компонентом образной структуры произведения⁶.

Сотацу обращался к зрителю, знавшему не только фабулу романа, но и помнившего множество стихотворных строк, помогавших пониманию каждой сцены, ее лирического подтекста. Таковы стихи, переданные Акаси, и ее ответ Гэндзи:

Я стремился к тебе
Всей душою, и встретились мы
У прибрежных буйков.
Видно, наши судьбы всегда
Меж собою связаны были...

⁶ Croissant D. Sotatsu und der Sotatsu-Stil. Wiesbaden, 1978, p.46,47.

Мне, ничтожной, увы,
Не стоило и стремиться
К прибрежным буйкам.
Я спешила напрасно, к чему
Тешить сердце пустыми надеждами...

(перевод Т. Соколовой-Делюсиной)⁷

В этой работе Сотацу пространство и время впервые становятся частью самого сюжета, получая собственные важные функции. Такие новые выразительные средства свидетельствуют о становлении определенной пространственно-временной концепции его искусства, которая усложняется и развивается им в более поздних произведениях, в частности, в росписи ширм «Бугаку».

Танцевальная пантомима *бугаку* включала множество номеров, разнообразных по происхождению (китайских, корейских, индийских и др.), что предполагало употребление необычных костюмов, масок, музыкальных инструментов, сохраняя на протяжении многих веков черты чужеземной экзотики. Танцы *бугаку* изображались в живописи давно, повторялись и копировались разными художниками. Задача состояла в том, чтобы как можно полнее показать героев пантомимы и типы танцев, подчеркнуть разнообразие костюмов. Все пространство росписи обычно было заполнено никак не связанными между собой группами.

Сотацу из множества возможных отбирает лишь некоторых персонажей, которые в своем движении дают возможность мастеру решить принципиально новую проблему в построении пространства. Он помещает в правом нижнем углу одной ширмы декоративные завершения гонгов, сопровождавших представление, а в левом верхнем углу другой ширмы – подножия сосны и цветущего дерева сливы. Между этими изображениями помещается воображаемая сцена – место действия танцоров, единое для обеих ширм, организованное пространство. Сотацу выбрал те танцевальные номера, где актеры в контрастных по цвету и близких по форме костюмах с длинными шлейфами создают впечатление динамичных фигур танца, кружения и быстрого перемещения по сцене. В их масках и костюмах распознавались известные зрителям танцы: танец змеи, танец царя-дракона, танец журавлей (на крайней левой створке), подчеркнуто замедленное движение которых контрастировало с персонажами в центральной части обеих ширм. С помощью цветовой и ритмической организации размещенных действующих лиц Сотацу добивается их пластической связи и внутренней взаимозависимости. Художественное пространство ширм оказывается ареной эмоционально наполненного зрелища.

В этой росписи угадывается «веерное» построение композиции, подсознательно свойственное Сотацу еще во время его работы в мастерской Таварая. Если мысленно представить точку скрепления

⁷ Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэнри. М., 1991, с. 281, 282.

терской Таварая. Если мысленно представить точку скрепления веера в нижней части двух центральных панелей ширмы, то расходящиеся грани раскрытого веера точно окажутся на группах всех танцоров.

Нечто подобное можно наблюдать и в другом произведении Сотацу – композиции ширм «Боги ветра и грома». Здесь проявилась еще одна особенность его стиля зрелого периода – отказ от мелких деталей, повышение роли золотого фона. В этой ширме, считающейся национальным сокровищем Японии, реализуются совершенно иные пласты фантазии художника, не имеющие опоры ни в визуальных жизненных впечатлениях, ни в литературной образности. Здесь художественный вымысел требовал иного конструктивного мышления, создания, как и в случае с ширмами «бугаку», иной пространственной жизни форм. Знаменательно, что в этой росписи Сотацу использовал и художественно осмыслил композицию ширмы как предмета, расположенного в реальном пространстве. Чтобы стоять на полу, створки ширмы должны быть расположены под углом друг к другу. Сотацу использует это для того, чтобы написанные на крайних панелях ширм фигуры богов получили дополнительное усиление в своем движении. Они устремляются по диагонали к крайней нижней точке каждой ширмы через обозначенный золотом свободный фон, как бы желая в столкновении разразиться громом и сверкнуть молнией.

Образы этих богов-демонов появились еще в VI в. с распространением буддизма и входили наряду со многими другими богами в свиту тысячерукой Каннон. Их скульптурное изображение Сотацу мог видеть в монастыре Сандзюсангэндо, где в храме Ёгэн-ин находятся и его собственные росписи на панелях дверей, а иконографию божеств (цвет фигур – белый и зеленый, их атрибуты – мешок у бога ветра и колотушка у бога грома) на свитке «Китано тэндзин эмаки». Боги ветра и грома связаны с символикой направлений по странам света и, следовательно, с представлениями о мироустройстве. Стихия ветра была связана с западным направлением, которое обозначалось фигурой белого тигра, а стихия дождя – с восточным и обозначалась зеленым драконом. Правда, у Сотацу демоны помещены в зеркальном отражении по сравнению с каноническими установлениями – справа ветер, а слева гром. Боги-демоны в облике рогатых с оскаленной пастью звероподобных существ, с огромными сверкающими глазами и развевающимися гривами как будто неожиданно врываются в пространство ширм, так что за краем их остаются концы одежд одного и часть атрибутов другого.

Во всей мировой живописи проблема передачи движения всегда была одной из самых сложных и трудно разрешимых, тем более – движения интенсивного, крайне энергичного. Живописный почерк Сотацу, приемы наложения пигментов подчиняются организующему ритму,

становясь важным средством характеристики персонажей. Их внутренняя энергия передается сильными, уверенными линиями, лишенными, однако, излишней жесткости и сухости. Сотацу избегает пользоваться густой черной тушью, разбавляя ее водой, а в фигуре зеленого демона вообще применяет коричневую краску для передачи контуров фигуры и мускулатуры тела. Живопись Сотацу становится здесь по-настоящему цветовой. В этом отражены перемены в его мышлении. Цветовой язык Сотацу, как и манера линейного письма, не просто формальные приемы, свойственные традиции, но сознательно отобранные средства характеристики образов, их выразительности, связанные с ритмической организацией, внутренней динамикой. Наряду с мастерством композиции это способствовало появлению нового ощущения от золотого фона как пространства, имеющего не только двухмерную протяженность плоскости, но и глубину, составляя среду обитания демонов. Кажется, что захваченные безудержным полетом эти мифические существа готовы проскользнуть по внутренним панелям ширм и оказаться в реальном пространстве, заключенном между сдвинутыми створками. Подчиненное ритму, предельно сжатое время их возможного появления создает у зрителя особое ощущение напряженного ожидания.

Все исследователи творчества Сотацу отмечают особое магическое свойство этого произведения с его удивительной, чисто оптической, приковывающей взгляд силой, которой наделен золотой фон между фигурами демонов. Их встречное движение настолько интенсивно, что «пустое» золотое поле получает заряд невидимой энергии, словно высекающей электрическую искру, своего рода молнию (недаром сами демоны связаны со стихией грозы, бури), которая незримым зигзагом ложится на реальный зигзаг стоящей ширмы.

Хотя по своей сути изображенные Сотацу фантастические существа противоположны гармонии и красоте, художник не отказывается от своих идеалов и создает произведение, эмоциональная чрезмерность и даже гротескность персонажей которого не нарушает качества прекрасной картины. Динамика и напряжение не превращаются в дисгармонию, но завораживают выразительностью общего построения, ощущением энергии этих демонов, ожидаемого их столкновения.

Как уже говорилось в связи с росписью на темы из «Гэндзи моногатари», и здесь движение олицетворяет время, которое становится важной частью содержания произведения.

Эту работу Сотацу можно рассматривать как окончательное формирование личности большого мастера, утверждения его собственной пространственной концепции живописи, открывавшей новые пути развития японского искусства. Не даром он получил титул *хокке* – высшую награду для художника.

Творчество Сотацу было настолько неординарным явлением, что у него не было, да и не могло быть непосредственных последователей.

Лишь один художник, отделенный от него двумя поколениями, может считаться если не равновеликим, то близким Сотацу по яркости таланта. Это Огата Корин. Он глубоко почитал Сотацу, копировал его ширмы, хотя его ощущение пространства, формы, цвета указывают на иное видение мира. Его творчество отвечало изменившимся вкусам общества так называемого периода Гэнроку с преобладанием интереса к конкретному и в природе, и в искусстве. Не удивительно, что Огата Корин делал зарисовки с натуры, что прежде не практиковалось. В ранний период Корин занимался традиционными ремеслами – росписью кимоно, изделиями из лака и керамики. Интерес к живописи определился у него позднее, уже в возрасте 40 лет, и главными работами стали декоративные росписи ширм, где был использован опыт предшественников, в первую очередь Сотацу.