

В 20-е годы XX в. коллекционер изделий традиционных ремесел Янаги Мунэеси (Соэцу) начал разрабатывать теорию, которая получила название Мингэйрон (букв. теория народных ремесел) и стала идеологической основой широко развернувшегося «Движения народных ремёсел» *мингэй ундо*. Отголоски этого движения по сей день слышны не только в Японии, но и далеко за её пределами. Мингэйрон, несмотря на неоднозначное к ней отношение исследователей, имеет много сторонников не только в Японии, но и на Западе, в особенности в Англии и США.

*Ключевые слова:* народное искусство, ремесло, ручной труд, понимание прекрасного, Янаги Мунэеси (Соэцу).

Слово *мингэй* 民芸, означающее как «традиционные ремесла», так и «изделия этих ремесел» в японском языке появилось в 20-е годы прошлого века. Оно состоит из двух иероглифов: *мин* – народ, и *гэй* – искусство, мастерство, талант. Его «изобретателем» считается Янаги Мунэеси<sup>1</sup> (柳宗悦 1889–1961) – в ту пору коллекционер утвари, используемой в повседневной жизни, признанный впоследствии философом, разработавшим первую в Японии теорию ремесел.

Янаги Мунэеси получил блестящее образование, владел иностранными языками, переводил с западных языков работы по теории искусства и адаптировал их для японского читателя. Всю свою жизнь он посвятил японским ремеслам – изучению их истории и специфики, коллекционированию изготовленных безымянными мастерами предметов, которые он называл *мингэй*. Ему не только удалось обратить внимание соотечественников на изделия ремесленников, но и вписать их в условия современного городского быта. Он утверждал, что *мингэй* – это наиважнейший элемент культуры, поскольку именно *мингэй* привносят красоту в повседневную жизнь и отражают самобытность народа, что важно для самоидентификации нации. Все это достаточное основание для того, чтобы уделять особое внимание сохранению, поддержанию и развитию ремесел. В 1926 г. он организовал первую выставку, на которой представил собранные во время поездок по Японии предметы, изготовленные местными мастерами. В следующем году появилась его книга «Путь ремесла» (工芸の道 *Ко:гэй-но мити*), которая стала теоретической основой (*мингэйрон* 民芸論) «Движения народных ремесел» (*мингэй ундо*: 民芸運動).

---

<sup>1</sup> Известен также как Янаги Соэцу.

Янаги Мунэёси начал разрабатывать свою теорию в 20-х годах XX века. В этот период Япония все еще продолжала жадно знакомиться с различными течениями европейской мысли, среди прочих приобрели особую популярность работы Джона Рёскина и Уильяма Морриса, идеологов английского художественного «Движения искусств и ремёсел» конца XIX века, возникшего как реакция на промышленную революцию. Европейский взгляд о пагубном влиянии модернизации на жизнь человека и общества в целом, предполагавший сопротивление «механистичности» и «обездушиванию», неизбежным в условиях индустриализации, был созвучен умонастроениям определенной части японской интеллигенции, и теория *мингэйрон* была ими встречена восторженно.

Если на первых порах, то есть в конце 1920-х годов, в японской теории ремесел было много совпадений с идеями и формулировками идеологов английского «Движения искусств и ремесел», то позднее, к 1950-м – 1960-м годам в ней начинают преобладать элементы буддийского учения дзэн с его идеями недualityного восприятия мира, интуитивного познания Истины, бесстрастной созерцательности и другими понятиями, характерными для буддийской духовности. Поэтому изложить основные положения *мингэйрон* можно, лишь обобщив выводы нескольких работ, написанных на японском языке в разное время, и сверив их с положениями, изложенными в книге «Неизвестный мастер. Японское понимание прекрасного». Эта книга, представляет собой собрание глав, посвященных наиболее концептуально значимым для Янаги Мунэёси вопросам, над которыми он размышлял в течение всей жизни, в переводе на английский язык, выполненном его другом Бернардом Личем<sup>2</sup> при его собственном участии. Впервые она была опубликована в 1972 г. и называлась «Неизвестный мастер. Японское понимание прекрасного»<sup>3</sup>. Рукопись на японском языке утеряна.

*Мингэйрон* считается первой эстетической теорией в Японии, рассматривающей природу ремесел и дизайна, и главное, на чем она строится, это – «критерии прекрасного» (美の標準 *би-но хэ: дзюн*).

Обобщая изложенное Янаги в работах «Путь ремесел» (*Ко:гэй-но мити* 「*工芸の道*», 1927), «О том, что такое *мингэй*» (*Мингэй то ва нани ка* 「*民藝とは何か*», 1941), «Япония – страна ручного труда» (*Тэ-сигото-но Нихон* 「*手仕事の日本*», 1946) ) «Сборник статей о *садо*:» (*Садо: ронсю*: 「*茶道論集*», 1987) и «Неизвестный мастер. Японское понимание прекрасного», можно заключить, что, по мнению Янаги Мунэёси, более всего соответствуют «критериям прекрасного» изготовленные ремесленниками предметы, которыми люди пользовались

<sup>2</sup> Лич Бернад (Leach, Bernard) (1887—1979), британский керамист, изучавший гончарное дело в Японии и глубоко воспринявший представления японцев о красоте и роли художника.

<sup>3</sup> *Yanagi Muneyoshi. The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty. N.-Y., 1972.*

в повседневной жизни. Они изготовлены вручную неизвестными мастерами в большом количестве, традиционным способом с применением натуральных материалов, по форме просты, но лишены строгой «правильности», несут на себе отпечаток местного колорита, утилитарны в высшей степени, стоят недорого, их вид вызывает чувство чего-то близкого, родного (*ситасими 親しみ*). А главное это то, что ремесленник, в отличие от художника, не заботится о самовыражении и именно поэтому в его руках может возникнуть подлинно прекрасный предмет. Эти положения красной нитью проходят через все его сочинения, создаваемые в разные периоды жизни.

Со временем, рассуждая о предметах, отвечающих этим критериям, и характеризуя процесс их создания, Янаги оперирует буддийскими терминами: *му* – ничто (無), *ку:* – пустота [空], *мугэн* – бесконечность (無限), *фуни* – недвуальность (不二), *мусин* – буквально «без сердца», «без мысли», «без чувств», предполагает спокойную созерцательность, особенно необходимую для постижения сущности какого бы то ни было объекта (無心). Считается, что именно в состоянии *мусин*, свободном от собственных эмоций и мыслей, которые вводят человека в заблуждение, возможно подлинное постижение сути предмета, явления. Здесь нет места интеллекту или рассудку: постижение сущности, равно как постижение абсолютной красоты, Истины, возможно лишь интуитивно.

Развивая эту мысль, Янаги пишет о том, что рассудочное постижение – это, скорее, знание, а знание – это только часть подлинного постижения, поэтому истинную красоту может передать только тот, кто не ставит себе подобной цели, не обременен творческим замыслом и действует по естественному побуждению. Так работали неизвестные мастера, ремесленники, от которых осталось то, что следует называть *мингэй*, и эти предметы являются носителями подлинной красоты. Такова в общих чертах суть его теории, которая зародилась во время многочисленных путешествий Янаги по Японии, совершенных с целью найти деревянные скульптуры, изготовленные странствующим монахом буддийской школы дзэн, учителем Мокудзики<sup>4</sup>.

Во время путешествия его внимание привлекли утварь и другие предметы домашнего обихода, которыми простые жители пользовались в повседневной жизни. Он усмотрел в них особую красоту, что и стало отправной точкой для определения «критериев прекрасного» (*бино хё: дзюн*).

Впечатления, вынесенные во время путешествия, укрепили его уверенность в существовании особой красоты в предметах, используемых

---

<sup>4</sup> Мокудзики *сёнин* — учитель Мокудзики (1718—1810) — монах буддийской школы Дзэн, Мокудзики оставил в разных уголках Японии более тысячи вырезанных из дерева скульптур Будды.

в повседневной жизни. Несколькоими годами раньше, в 1916 г., Янаги побывал в Корее и был поражен скромной и благородной красотой изделий корейских ремесленников настолько, что создал в Сеуле в 1924 г. Музей корейского народного искусства. Путешествуя по Японии, он начал собирать используемые в быту изделия японских ремесел. «Они правдивы и красивы»<sup>5</sup>, – говорил Янаги о предметах, которые он собрал в таком количестве, что в его доме уже не хватало места.

Он обратился в Токийский национальный музей с предложением устроить экспозицию, но ответа не последовало. «То ли места не было, то ли они показались слишком простыми»<sup>6</sup>, – рассказывает Янаги, подчеркивая что «в Японии наблюдается тенденция рассматривать все западное как прогрессивное, а японское как отжившее»<sup>7</sup>. В 1926 г. он сам устроил выставку, на которой представил предметы из собственной коллекции. Это была первая выставка, экспонаты которой были из разряда *мингэй*.

Резонанс в обществе был колоссальный. Откликом на него стало начало Движения народных ремесел.

Целью движения было не только сохранение «тайн ремесла», но и изменение отношения к его изделиям, популяризация «критериев красоты», о которых говорил Янаги Мунэёси, поддержание мастерских, в которых производилась продукция, соответствующая этим критериям.

Успех Движения *мингэй* был несомненен, отголоски его и сегодня слышны не только в Японии, но и далеко за ее пределами.

Трудно сказать, что именно было определяющим и способствовало этому успеху. Во-первых, возможно, это был своего рода протест против вестернизации; во-вторых, характерный для японцев интерес к вещам, рассматриваемым как связующее звено в системе Человек – Природа; в-третьих, усиливающиеся в Японии с начала 1930-х годов националистические тенденции, в свете которых все особенное рассматривалось как исключительное, превосходное; в-четвертых, интересы коммерческих кругов, (с тех пор и по сей день универмаги, во главе с крупнейшими в стране универмагами Мицукоси и Такасимая, регулярно устраивают выставки изделий традиционных ремесел). Но успех Движения, опирающегося на теорию *мингэйрон* был не только несомненным, но и долговечным. Забегая вперед, следует отметить, что его результатом можно считать принятие в 1950 г. Закона об охране культурного наследия, на основании которого традиционные ремесла были причислены к «национальным сокровищам», а владеющие секретами мастерства объявлены «живыми сокровищами» – *нингэн кокухо*: (人間国宝 букв. человек-сокровище).

<sup>5</sup> Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty. N-Y., 2013. P. 102.

<sup>6</sup> Ibid. P. 102.

<sup>7</sup> Ibid. P. 104.

В 1931 г., то есть через пять лет после проведения первой выставки, экспонатами которой были предметы из коллекции самого Янаги, он начал выпускать журнал «Ко:гэй» («Ремесла»): хотя и ограниченным тиражом, но все же это было первое издание, в котором печатались статьи об истории японских ремесел, традиционных техниках и т. п. Оформление журнала считается одним из самых замечательных в истории японской книги. Тексты были напечатаны на изысканной бумаге ручной работы, а обложка сделана из кусков знаменитых японских тканей в комбинации с элементами, выполненными из лака. В 1934 г. при его участии была создана Японская ассоциация народных ремесел (日本民芸協会 *Нихон мингэй кё:кай*).

В 1936 г. Янаги осуществил свою мечту, которую вынашивал около десяти лет. Он создал Японский музей народного искусства (日本民藝館 *Нихон мингэйкан*). «Обычно считается, что произведения изящных искусств надо выставлять в музеях, для того чтобы люди любовались ими. Эти музеи – для потребителей, для тех, кто покупает. Музей народных ремесел, где выставлены образцы прекрасного, – служит службу одновременно и мастерам, которые их изготавливают, и тем, кто их продает», – полагал Янаги в надежде на то, что Движение народных ремесел и открытие Музея научат людей видеть прекрасное в продуктах ремесленного труда.

Здание было построено по его собственному проекту с учетом японских традиций строительства жилых домов. Коллекция состояла из изделий из дерева, металла, бамбука, керамики, а также образцов ткачества и другого текстиля, и т. д. Так появился в Японии художественно-просветительский музей народного искусства.

Кроме того, в Японии опубликовано десятитомное собрание сочинений Янаги Мунэси по вопросам религии, философии и искусства и традиционных японских ремесел; уцелели, благодаря его стараниям ремесленные мастерские. Тем не менее, отношение в Японии к Янаги Мунэси часто неоднозначное: при всеобщем признании его заслуг многие не принимают его концепции народного искусства *мингэй*. В то же время теория Янаги Мунэси имеет немало почитателей как в самой Японии, так и за ее пределами, в особенности в Англии и в США .

Существует точка зрения, согласно которой внедрение японскими интеллектуалами в 20-х – 30-х годах прошлого века в сознание японского общества понятия «мингэй» явилось главным событием сложного процесса, в результате которого Япония стала современной нацией и вошла в число империалистических держав. Энтузиасты *мингэй* для того, чтобы представить миру Японию как одну из прекраснейших, процветающих стран не только в Азии, но и во всем мире, работали со всеми и на всех уровнях – с государственными чиновниками, фашист-

<sup>8</sup> *Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman... P. 105.*

скими идеологами, обществами ремесленников и теми, кто с ними конкурировал, сотрудниками газет и журналов, менеджерами университетов. Результатом такой активности явился тот факт, что «доиндустриальные артефакты превратились в икону современного национального стиля»<sup>9</sup>. Так утверждает сотрудница Института Восточной Азии Колумбийского университета Элизабет Ким Брандт, и эти слова служат аннотацией к ее книге «Королевство красоты. Мингэй и политика народного искусства в имперской Японии».

Среди современников Янаги был известен тем, что открыто выступал против политики Японии в Корее, восхищался корейским народным творчеством и призывал корейцев не поддаваться натиску модернизации и вестернизации. В искренности его слов и поступков в тот период не сомневаются даже те, кто в последние десятилетия говорит о необходимости пересмотреть позицию Янаги Мунэёси в 20-е – 30-е годы, находя в них неосознаваемое им самим высокомерие колонизатора. Это, в частности, подчеркивает сотрудник Международного центра по исследованию японской культуры в Киото Инага Сигэми в книге «Движение мингэй как колониальный дискурс»<sup>10</sup>, усматривая в этом сходство с теми европейцами, которые в первые годы после реставрации Мэйдзи убеждали японцев в ценности их культурного наследия и убеждали сохранять его. Восхищение работами корейских ремесленников, проходящее красной нитью через все сочинения Янаги Мунэёси, Инага Сигэми, рассматривает как уверенность в своем праве «защитить» эту азиатскую страну от европейского влияния и помочь ей сохранить свою самобытность.

Что же касается Движения народных ремёсел, Инага Сигэми полагает, что подлинный смысл и задачи этого движения заключались в утверждении позиции Японии как единственной страны, имеющей право колонизировать страны Востока, и «антимодернистская и антиколониальная позиция Янаги Мунэёси должна быть пересмотрена»<sup>11</sup>.

Критики Янаги Мунэёси подвергают сомнению оригинальность его теории *мингэй* и его «право на авторство» в изобретении слова *мингэй*. Этот факт особо подчеркивает, ссылаясь на работы Окамура Китиэмон, Идэкава Наоки, Такасаки Содзи, Адзюка Тиаки, профессор Лондонского университета искусств Кикиути Юко. Она провела кросс-культурное исследование, на основании которого выявила общность целого ряда положений теории *мингэй* с идеями Джона Рёскина и сделала вывод о

<sup>9</sup> Kim Brandt. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Preface. East Asian Institute, Columbia University, N-Y, 2007. URL: [http://www.amazon.com/ Kingdom-Beauty-Politics-Imperial-Asia-Pacific/dp/0822340003](http://www.amazon.com/Kingdom-Beauty-Politics-Imperial-Asia-Pacific/dp/0822340003) (дата обращения 02.03.2016).

<sup>10</sup> Inaga Shigemi. The mingei undo as a Colonial Discourse // International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, Japan (1999). PDF 05.2016. P. 226. URL: [www.e-periodica.ch/cntnmg?pid=ast-002:1999:53::1088](http://www.e-periodica.ch/cntnmg?pid=ast-002:1999:53::1088) (дата обращения 02.03.2016).

<sup>11</sup> Ibid. P. 220.

том, что эта теория Янаги Мунзэси не более чем сочетание идей, почерпнутых из работ западных теоретиков и восточных учений.

В 2003 г. вышла неоднократно переиздававшаяся впоследствии книга Кикичи Юко «Японская модернизация и теория *мингэй*: культурный национализм и восточный ориентализм»<sup>12</sup>. В предисловии к ней говорится о том, что идеи Движения *мингэй*, сформулированные в 1920-е годы. Янаги Мунзэси, с 1950-х годов получили широкую известность и распространение во всем мире, порождая множество разнообразных явлений, сутью которых было особое внимание к народному творчеству. Появились музеи народного искусства, коллекционеры и исследователи, специальные магазины, торгующие предметами ручного труда, которые можно было отнести к разряду *мингэй*, и даже рестораны, оформленные в «стиле *мингэй*». Суть теории *мингэйрон*, представленная Западу в переводе мастера гончарного дела Бернарда Лича, уже много лет пользуется популярностью среди мастеров и художников, работающих в духе народных ремесел на Западе, воспринимаящих ее как «основы восточной эстетики». Однако в последнее время появилось немало исследователей, подвергающих сомнению как саму «восточность» этой теории, так и ее оригинальность. Популярность теории *мингэй* на Западе, по мнению Кикичи Юко, «замешана на японском культурном национализме и современном западном ориентализме»<sup>13</sup>, под которым понимается увлечение восточными учениями, охватившее жителей Запада во второй половине XX в.

Кикичи Юко вполне убедительно иллюстрирует на примерах совпадение целого ряда положений и даже формулировок в теории Янаги Мунзэси, с теми, которые упоминаются в работах Джона Рёскина и Уильяма Морриса. Однако, вряд ли правомерно говорить о заимствовании. Скорее всего, здесь имеет место совпадение взглядов людей, пытающихся понять значение ремесел в культуре народа приблизительно в одинаковых исторически сложившихся условиях. Кроме того, Янаги Мунзэси был широко образован, владел иностранными языками, свободно читал серьезные западные журналы по искусству. Он не мог не знать о Теофиле Готье (1811–1872) и его теории «искусства для искусства», его требования формального совершенства творений, оторванных от жизни, и убежденностью в том, что всякая вещь перестает быть прекрасной, если приобретает утилитарное значение. Теофиль Готье был чрезвычайно популярен в Японии, однако Янаги склоняется не к нему, а к Моррису, с которым у него все же есть существенные расхождения, что не отрицает и Кикичи Юко. В частности, Моррис всегда ратовал за свободу творчества и за то, чтобы труд приносил радость, и

<sup>12</sup> Kikuchi Yuko. Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Orientalism. London—New-York, 2003.

<sup>13</sup> Kikuchi Yuko. Op. cit. P. 16.

выражал надежду на то, что новое искусство будет искусством, созданным сознательным интеллектом.

Янаги же говорил о труде, который есть нравственный долг, о труде в состоянии отрешенного сознания, когда Природа, традиции и Высшая сила (*тарики*), которую он называл милостью Небес, помогает создавать вещи, несущие в себе красоту. Кроме того, в отличие от Теофиля Готье, он настаивал на том, что только то и красиво, что полезно, вещь должна быть полезной, должна находиться среди людей и переходить из рук в руки. В этом убеждении Янаги явно прослеживается характерное для японцев отношение к вещи как к связующему звену в системе «человек–природа».

Апологеты Янаги, анализируя его теорию с философской точки зрения, считают, что заслуга автора в том, что он рассматривает народное искусство как манифестацию мира, истинно существующего, из которого рождаются искусство, философия и религия и в котором исчезают существующие между ними барьеры. Как это ни парадоксально, а, может быть, и вполне естественно в силу закона взаимодополняемости, на современном Западе более востребованными, чем идеи Уильяма Морриса, оказались идеи Янаги Мунэёси. Доказательством тому многочисленные переиздания книги «Неизвестный мастер. Японское понимание красоты», и регулярно устраиваемые выставки ручных изделий.

Одна из таких выставок состоялась в Лондоне в период с 15 октября 2013 г. по 18 января 2014 г. в галерее Пэйс. Она проходила под названием «Мингэй: есть ли ты здесь?» (*Mingei: are you here?*). Затем выставка переехала в Нью-Йорк, где работала в марте–апреле. В анонсе к выставке было написано: «Выставка помогает понять суть этого оригинального движения и убедиться в том, что современные ремесла переживают ренессанс и что предпринятые почти столетие назад поиски резных скульптур, сотворенных Мокудзика *сёнин*’ом, по-прежнему вносят свежую струю в нашу жизнь»<sup>14</sup>.

На выставке были представлены 80 экспонатов 30 художников, японских и иностранных, современных и тех, чья деятельность приходилась на время жизни Янаги и испытала на себе влияние его идей, то есть с конца 20-х до 60-х годов прошлого века, а также несколько предметов, изготовленных неизвестными мастерами в Японии в Средние века. Цель выставки заключалась в том, чтобы, сопоставив экспонаты, выявить общие черты в творчестве тех, кто работает в духе *мингэй* сегодня, с их предшественниками. В статье Майкла Страуса, члена совета директоров нескольких музеев и учреждений, ведающих вопросами искусства, по поводу японских мастеров *мингэй* и их изделий говорится: «Главное здесь – это уважение к исходному цвету, фактуре и

<sup>14</sup> Mingei: are you here? // PACE. URL: <http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/12602/mingei-are-you-here> (дата обращения: 02.03.2016).

весу материала и сосредоточенность на том, чтобы непрестанно блистала гармоничная соразмерность, талантливо осязаемая мастером в каждое из тех мгновений, которое отдано творческому труду»<sup>15</sup>, отчего «так легко исчезает, растворяется предполагаемое различие между ремеслом и искусством»<sup>16</sup>.

Эстетические взгляды Янаги Мунэёси, изложенные им в неоднократно упоминаемой книге «Неизвестный мастер. Японское понимание прекрасного», обладают особой привлекательностью для жителей Европы и Америки. Судя по отзывам как официальной критики, так и читателей, особый интерес в ней вызывает новое понимание прекрасного, искусства и сути творческого процесса, помогающие не только лучше понять японскую культуру, но и по-новому посмотреть на окружающий мир.

Здесь Янаги Мунэёси подчеркнуто повторяет некоторые положения из написанной ранее книги «Что такое *мингэй*?» (*Мингэй то ва наника*), о которой говорилось выше, и прежде всего то, что знания и интеллект мешают полному восприятию красоты, что интеллектом постигается только определенная ее часть, тогда как чтобы быть воспринятой сполна, красота, - эта тайна, - должна отразиться в человеке как в чистом зеркале. Это возможно в том случае, если его мысли и чувства не отягощены ничем иным, другими словами, когда он пребывает в состоянии спокойной созерцательности *мусин*.

Янаги отмечает, что неслучайно гончарное дело и ткачество включены в программу обучения в английских и американских университетах, то есть именно в тех странах, где началась промышленная революция, поскольку, «используя машины, можно произвести только стандартные, холодные, неинтересные вещи. Эти вещи плохие партнеры для человека в его жизни». Не случайно «движение Морриса» прокатилось по всем странам Запада»<sup>17</sup>, - заключает он.

Задача, которую ставит настоящее время, по мнению Янаги, заключается в том, чтобы сохранить те виды работ, для выполнения которых необходим труд умельца-художника. «Рабочие, работая на машинах, не взаимодействуют с материалом, из которого изготавливается продукт, и в процессе изготовления у них не возникают связанные с ним эмоции, поэтому изготовленные машинным способом изделия бездушны и безлики. Для борьбы с этими недостатками нужны очень хорошие дизайнеры, но их пока нет»<sup>18</sup>, - писал Янаги.

---

<sup>15</sup> Michael Straus. Mingei: Are You Here? Pace Gallery | March 7 – April 5, 2014 // The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture. URL: <http://www.brooklynrail.org/2014/03/artseen/mingei-are-you-here> (дата обращения 02.03.2016).

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman... P. 106—107.

<sup>18</sup> Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman... P. 107.

Янаги был уверен, что если мастер выполняет три требования: 1) знает, для чего предназначено его изделие; 2) понимает природу материала, из которого оно должно быть изготовлено и 3) умеет выбрать соответствующую технологию и средства для его изготовления, автоматически получается продукт, отличающийся спокойной и «дружественной» красотой.

Что же касается красоты вообще, особое значение, по мнению Янаги, имеет «красота неправильности», неравномерности, асимметрии. Идеал красоты на Западе заключен в симметрии, поскольку древние греки за образец брали человеческое тело, на Востоке же исходили из того, как это бывает в природе. Асимметрию следует понимать не как нарушение порядка, а как текучесть, как проявление того, что все пребывает в движении, как перетекание одного в другое, когда начало чего-то есть не что иное, как конец предыдущего, находящегося рядом, и т. п.

В «Неизвестном мастере» Янаги полемизирует также с Оакура Какудзо и Хисамацу Сэнъити, исследователями японской культуры, сформировавшими национальную идеологию в период, когда вступившая в мировое сообщество после длительной изоляции страна стремилась определить основы своей культурной идентичности. Особое внимание он уделяет эстетике чайной церемонии, которую Оакура Какудзо назвал «искусством несовершенства» на том основании, что все, что задействовано в ней, – утварь, сад, дизайн – лишено симметрии, имеет неправильные формы, шероховатые, грубые на ощупь поверхности, чашки с толстыми стенками, на утвари допустимы трещины. Оакура полагал, что все это следует понимать как красоту, которая существует в потенции, подобно тому, как все рождается из Пустоты, порядок из хаоса, из несовершенства рождается Совершенство. Однако Янаги не склонен считать «совершенное» идеалом, поскольку совершенство не допускает отклонений, оно не свободно само и лишает свободы других, совершенство сковывает, оно статично, а потому совершенное – всегда холодное и безмолвное.

Янаги не разделяет и взглядов Хисамацу, который считает, что неказистость форм, отличающая предметы, утварь и детали интерьера в помещении для чайных церемоний, есть отказ от форм правильных и красивых, дабы подчеркнуть красоту всей церемонии – и ритуала, и самого чайного действия: чашка *раку* – грубая по форме, но это несовершенство нивелируется общением и атмосферой, полагал Хисамацу.

Оба толкования Янаги считает весьма относительными, называет их «предчувствием совершенства», ни одно из них не принимает полностью, подчеркивая, что главная цель чайной церемонии – добиться состояния, когда исчезает любая дуальность, в том числе и совершенное–несовершенное, красивое–некрасивое.

«Несовершенные формы», обнаруживаемые во время чайных церемоний, он считает предшественниками «свободных форм», характерных

для искусства модернизма, однако подчеркивает, что у художников-модернистов эти формы появляются в результате продуманности, что исключает любую непредвиденность. Непредвиденность должна быть и она есть в случае, когда человек «попадает в поток», в котором исчезают противоположности и разница между совершенным и несовершенным. Поэтому «свободные формы» в современном искусстве он считает «деформацией, которая не может быть дорогой к красоте»<sup>19</sup> и приводит в пример корейскую утварь XVI в., в которой нет никакой нарочитости.

Чтобы объяснить, что такое ненарочитость в работе, Янаги рассказывает о том, как однажды, находясь в Корее, он попал в деревню, жители которой славились изготовлением изделий из дерева. Его внимание привлекла мастерская, где во множестве стояли подготовленные для ручной обработки сосновые бревна. Когда мастер взял в руки одно из них и стал осматривать, бревно увлажнилось собственным соком, настолько оно было «свежим». Зная, что бревна перед обработкой подсушивают, чтобы избежать трещин, он обратился к мастеру с вопросом, что же он будет делать, если пойдут трещины. «Мастер со спокойствием, достойным монаха, ответил: “Ну и что, я заделаю их”»<sup>20</sup>. Корейские мастера, восхищенно рассказывает Янаги, заделывали трещины так искусно, что готовые предметы с заделанными трещинами превосходили целые. Человеку со здравым смыслом, полагает Янаги, возможно, этого не понять. «Стиль работы этих мастеров настолько ненарочит, что любое человеческое правило здесь ни к чему. В современном искусстве деформация подчеркивается, она продумана. Какая же в этом разница с тем, как работают мастера в Корее! Они совершенно свободны от конфликта между красивым и уродливым»<sup>21</sup>.

Красота, по Янаги, понимаемая как сущность, глубоко спрятанная в вещи, должна быть утонченно-терпкой, спокойной, неброской – *сибуи*. Это – не та красота, которую мастер стремиться продемонстрировать людям. Настоящее мастерство заключается в том, чтобы изготовленный предмет «вел человека, в чьи руки он попал, к обнаружению этой красоты им самим»<sup>22</sup>, иными словами, был таким, чтобы тот сам смог «высмотреть» в нем красоту. Такими могут быть предметы, не изготовленные руками мастера, а родившиеся в его руках»<sup>23</sup>.

Попытка самовыражения в творчестве, рассуждает Янаги, не дает по-настоящему хорошего результата. Свидетельством тому современные «свободные формы», которым не хватает именно свободы. Однако вообще сделать что-нибудь хорошо, полагаясь только на себя (*дзири-*

---

<sup>19</sup> Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman... P. 108.

<sup>20</sup> Ibid. P. 109.

<sup>21</sup> Ibid. P. 123.

<sup>22</sup> Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman... P. 125.

<sup>23</sup> Ibid. P. 125.

ки), трудно, залог успешного творчества в том, чтобы забыть себя и уповать на милость Неба (*тарики*, высшая сила). Но «разделение искусства и ремесла, произошедшее в Японии, – трагедия нашего времени»<sup>24</sup>, – заключает он.

Все вышеизложенное составляет содержание книги «Неизвестный мастер. Японское понимание красоты», и во всем этом слышна перекличка с синто-буддийскими взглядами на человека, его труд и созданный им предмет. В частности, в тезисе о взаимодействии с материалом и эмоциональном отклике на него, о понимании вещей как «партнеров по жизни» угадываются синтоистские поверья, результатом которых стало особое отношение к труду, превращавшее его в творческий акт, а к вещи – как к связующему звену в системе человек–природа.

Отсутствие стремления к самовыражению (состояние *муга*) и спокойная созерцательность (*мусин*) как условия сотворения прекрасного и его восприятия уходит корнями в буддизм. Из буддизма же и рассуждения о недуральном мышлении (*фуни*), о «собственной воле» (*дзирикки*) и «милости Неба» (*тарики*). Возможно, именно это «смешение» во взглядах Янаги раздражало его оппонентов, которые, уже будучи знакомы с западноевропейской научной методологией, рассматривали его теорию как ненаучную, лишенную должной стройности. Однако следует признать, что именно эклектичность взглядов характеризует миропонимание японцев, сформировавшееся в результате сложного сплава местных синтоистских верований с буддийскими и даосскими учениями. Как бы то ни было, нет сомнения в том, что Янаги Мунэёси, «спасая горшки простолюдинов времен Эдо и Мэйдзи, которые непременно исчезли бы в условиях происходящей быстрыми темпами урбанизации», не только обогатил Японию знаниями и коллекциями, но и поновому представил ее миру.

### Использованная литература

На английском языке

1. *Kikuchi Yuko*. Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism. London-New-York, 2003.
2. *Kim Brandt*. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Preface. East Asian Institute, Columbia University. N-Y, 2007.
3. *Yanagi Soetsu*. The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty. N-Y, 2013.

На японском языке

4. *Янаги Соэцу (Мунэёси)*. Ко:гэй-но мити : [Путь ремесел]. Токио: Иванами бунко, 2011.

---

<sup>24</sup> Ibid. P. 117.

5. Янаги Созэцу (*Мунэёси*). Мингэй то ва нани ка : [О том, что такое мингэй?]. Токио: Коданся гакудзюцу бунко, 1978.

6. Янаги Созэцу (*Мунэёси*). Тэсигото-но нихон : [Япония – страна ручного труда]. Токио: Иванами бунко, 2012.

7. Янаги Созэцу (*Мунэёси*) Садо: ронсю : [Сб. статей по теория садо:] / сост. Кумакура Исао. Токио: Иванами бунко, 1987.

#### Интернет-ресурсы

8. *Inaga Shigemi*, The mingei undo as a Colonial Discourse // International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, Japan (1999). URL: [www.e-periodica.ch/entmng?pid=ast-002:1999:53::1088](http://www.e-periodica.ch/entmng?pid=ast-002:1999:53::1088) (дата обращения 02.03.2016).

9. *Michael Straus*. Mingere You Here? Pace Gallery | March 7 – April 5, 2014 <http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/12602/mingei-are-you-here> // The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture. URL: <http://www.brooklynrail.org/2014/03/artseen/mingei-are-you-here> (дата обращения 02.03.2016).

10. Mingei: are you here? // PACE. URL: (дата обращения 02.03.2016).