
М. П. ГЕРАСИМОВА

ИЗМЕНЕНИЕ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ В ЯПОНСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Анализ в культурно-исторической ретроспективе позиций, с которых японцы осваивали мир, свидетельствует об особенностях в осмыслении действительности. Они не только определили пути развития науки и искусства в Японии, но и обусловили в Новое время, по мере интеграции Японии в мировое сообщество, изменения в массовом сознании, обогатив его новыми понятиями, одним из которых является понятие «искусство».

Ключевые слова: наука, искусство, художественность, традиция, буддизм, синтоизм, Понимание, Познание.

Вряд ли кто-нибудь станет спорить с тем, что высокоразвитая в научно-техническом отношении Япония явила миру пример не только производства продукции наивысшего качества, но и живучести национальных традиций. Под национальной традицией в данном случае следует понимать не пристрастие к национальным кухням или одежде, нарочитое соблюдение ритуалов и праздников, а те потребности повседневной жизни во всех ее аспектах, включая культурный, духовный и даже производственно-трудовой, которые порождены мировоззрением. Разумеется, национальное мировоззрение японцев, как и других народов, не есть нечто застывшее, однако появление нового в Японии никогда не приводило к пересмотру или отрицанию старого. Сосуществование нового и старого во всем, о чем бы ни зашла речь, дает основание говорить не столько о преемственности как таковой, сколько о наличии константы в менталитете, с одной стороны, и обогащении сознания новыми элементами – с другой. Доказательство тому – своеобразные пути развития, которые прошли японские наука и искусство.

Не будет преувеличением сказать, что путь развития науки в Японии уникален. До XVIII века японцы не были знакомы ни с механическими часами, ни с микроскопами и телескопами, не имели представления об анатомическом строении человека, словом, не обладали знаниями, которые к тому времени уже хорошо были усвоены жителями Запада.

Достижения европейцев в области естественных и отчасти гуманитарных наук стали проникать в закрытую для общения со всем миром Японию через единственную голландскую факторию на острове Дзэсима достаточно поздно¹, и назывались они «голландскими науками» *рангаку*. В первые десятилетия XVIII века военно-феодалное правительство Японии, усматривавшее в этих знаниях угрозу своему безраздельному владычеству, всячески препятствовало их распространению. Тем не менее в 40-х годах XIX века (!) научно-технический опыт Запада стал предметом внимания японцев, с интересом обнаруживших существование неведомого им ранее способа познания мира. Так называемая реставрация Мэйдзи 1867 года положила начало вступлению Японии на капиталистический путь развития, что привело к целенаправленному изучению «западных» наук и технологий в школах. Результатом явилось быстрое и успешное усвоение знаний в области естественных наук, и в кратчайшие с точки зрения мировой истории сроки японцы смогли не только применить их на практике, но и самостоятельно способствовать их дальнейшему развитию и углублению.

В чем же причина отсутствия в японской традиции того отношения к окружающему миру, которое стимулирует исследование его феноменов, и в чем причина не просто быстрого и успешного усвоения новых знаний, но готовности к их освоению и дальнейшему развитию?

Некоторые исследователи считают, что традиционное понимание мира как системы, в основе которой лежит всеобщая взаимосвязанность вещей, побуждала японцев «сводить все воедино». Действительно, синкретическое понимание Универсума и восприятие человеком себя как неотъемлемой частицы этого единого целого лежат в основе как исконно японских синтоистских верований, так и учений буддизма, в русле которых сформировалось мировоззрение японцев. Ненарушение этой взаимосвязанности – залог гармонического существования в лоне Универсума. В Европе Нового времени, напротив, сложилось стремление аналитически

¹ В 1639 году военно-феодалное правительство Японии, опасаясь ослабления своей власти, запретило какие-либо общения с иностранцами под страхом смертной казни. Так начался период самоизоляции Японии, известный в ее истории как «закрывание страны». Он продлился до 1853 года, когда экспедиция ВМС США под командованием командора Перри под угрозой обстрела японской столицы принудила японские власти заключить соглашение, которое «открыло» Японию для иностранной торговли. Таким образом был положен конец политике самоизоляции страны.

расчленив все и вся, в том числе и явления окружающего мира, на мелкие составные части. Эта особенность мышления стала мощным двигателем развития науки в странах Запада, о чем, в частности, пишет Каваи Хаяо в книге «Япония будущего» (Каваи Хаяо 2000). Вместе с тем особенности национального характера, сопряженные с традиционным мировоззрением, обусловили и открытость чужому опыту.

Истари отношения японцев со своими синтоистскими богами были в некотором роде «партнерскими»: согласно древним поверьям, люди продолжают на земле созидательное дело богов, подаривших им прекрасный мир, и добросовестный труд щедро поощряется ими (см. об этом: Герасимова 2013). Одной из наград являются новые знания, которые боги открывают людям. Убедительным примером подобного отношения к новым знаниям может служить зарождение в VIII веке идеологии *рёбу синто* (букв. «двойной путь богов»). Она возникла в результате взаимодействия местного синтоизма и буддизма, пришедшего в Японию с материка. В Японии посчитали, что принесенные новым учением взгляды на бытие, восполняющие недостающие в их собственной системе верований эсхатологические элементы, открыты им своими *ками* (так называют в Японии синтоистских богов) и потому достойны внимания. Возникло даже стремление отождествить синтоистских божеств *ками* и будд (*симбуцу дōтайсэцу*). Синтоистские божества были объявлены эмпирическим проявлением (*суйдзяку*), иначе говоря, местным воплощением абсолютных «изначальных» (*хондзи*) будд и *бодхисатв*; в XIV веке синтоистские жрецы стали утверждать, что истинные сущности – это японские *ками*, а будды – их проявленный след. Синтоизмом были заимствованы многие элементы буддийской обрядности. А буддийские монахи в Японии зачастую во время синтоистских праздников читали сутры перед алтарями синтоистских божеств. В результате японцы в равной степени чтят и своих божеств *ками*, и будд. Таков был механизм заимствований в Японии, в какой бы области они ни происходили, вследствие чего возникли феномены, характерные именно для данной страны (Герасимова 2010). Можно сказать, что японцы являются хорошими учениками и в высшей степени привержены любым инновациям.

Известный философ, религиовед и исследователь истории японской культуры Ямаори Тэцуо (2004) подчеркивает, что исторически прогресс во всех сферах человеческой деятельности

в Японии достигался благодаря существованию в обществе системы отношений «ученик – учитель». Причина успехов Японии в освоении западных технологий, по его мнению, также объясняется тем, что принцип «ученик – учитель» сработал в масштабе страны.

Таким образом, стремление японцев совершенствовать мир, в котором они живут, связано с целью угодить богам и стало неотъемлемой чертой национального характера. В результате страна, не знавшая о механических часах и электричестве в период, когда в Европе они были атрибутом повседневной жизни, сегодня по числу научно-технических достижений – одна из передовых.

Не менее своеобразен путь развития художественной культуры в Японии. Не будет ошибкой даже сказать, что осознание японцами существования художественной культуры как таковой – явление самого последнего времени. Когда японцы начали изучать «голландские науки», европейские купцы скупали в Японии вазы, шкатулки, ширмы, каллиграфические свитки, утварь и прочие предметы японского быта, привлекая их внимание не только своей экзотичностью, но и высокой художественностью исполнения, позволяющей причислить их к произведениям искусства. Однако это было непонятно самим японцам, и артефакты уходили за бесценок. Знаменитые японские гравюры, составившие впоследствии славу западных музеев, зачастую доставались европейцам вообще бесплатно – в эти картины, выполнявшие роль рекламных листовок, японцы заворачивали вазы и другую утварь. Интерес европейцев к брелокам *нэцкэ* был им также совершенно непонятен: эти миниатюрные скульптурки, отличающиеся высокой экспрессивностью и филигранностью исполнения, ценились японцами, в одежде которых не было карманов, только за их функциональность (при помощи *нэцкэ* подвешивались мелкие предметы).

Сегодня, когда общеизвестно, что японское искусство не только отличалось утонченной художественностью с давних пор, но и оказало большое влияние на развитие европейского искусства в Новое время, у многих вызовет удивление тот факт, что японцы просто не догадывались о том, что они создают «произведения искусства». Это понятие было незнакомо им до середины XIX века, в их языке не было слова «искусство».

О понятии «искусство» японцы узнали в период проведения реформ, направленных на модернизацию после реставрации Мэйдзи 1867 года. В 1880–1890-х годах в результате знакомства с западной научной методологией, в том числе и с различными эстетиче-

скими теориями, появились широко употребляемое в современном языке слово *гэйдзюцу*², которым обозначают все то, что на европейских языках называется «искусством», и слово *бидзюцу* – для обозначения тех искусств, которые в Европе называют изящными. К тому времени Европа знала и периоды взлета искусств, и борьбу одних направлений с другими, и споры о свойствах искусства и его назначении. Уже была известна как самостоятельная дисциплина в рамках философии эстетика, общепhilosophические вопросы природы красоты и искусства занимали немалое место в духовной жизни образованной части общества. В Японии же на всем протяжении ее исторического развития до реставрации Мэйдзи собственную мировоззренческую и этическую мысль принято было называть словом *сисо*, означающим «сознание», «мысль», «концепция», «идея» и подразумевающим одновременно религиозное, экономическое, политическое и всякое другое мышление, т. е. то, из чего формируется характер как отдельного индивида, так и нации. Философская мысль в Японии носила недифференцированный характер, а слова «философия», как и слова «искусство», не было в словаре японцев, оно также появилось в период проведения реформ по западному образцу во второй половине XIX века.

Слово же «художественность» отсутствует по-прежнему, иногда используется английское *artistic*, но, как правило, перевод его на японский язык всегда приблизителен и зависит от контекста. Поэтому, когда речь идет об искусстве в высоком смысле, японцы обычно пользуются английским словом *Art*. И это несмотря на то, что на протяжении всей истории развития японского общества роль первостепенной важности в японском обществе принадлежала художественной культуре.

Вместе с тем в Японии, как и в Европе, было свое понимание прекрасного, теоретически оформленное в категориях. Эстетическая мысль, хотя и не осознавалась как таковая, проходила определенные этапы развития, пусть и мало чем напоминавшие те, что имели место на Западе. Если в Европе в разные исторические эпохи

² Строго говоря, слово «гэйдзюцу» впервые встречается в китайской исторической хронике V века «Гокандзэ». Но его нет в словаре японских архаизмов, и общеупотребительным оно стало спустя тринадцать веков. На нетождественное нынешнему использование слова *гэйдзюцу* указывает и хорошо известное в Японии высказывание, принадлежащее Сакума Сёдзан: «Восточная мораль – западная техника». Для слова «техника» употреблено это же слово *гэйдзюцу*, понимаемое в данном случае, по свидетельству японских справочников, как техника, технология, «практические науки», иными словами, знания и умения, которые могут найти практическое применение в жизни.

предметом внимания эстетики как раздела философии были познание Бога, связь художественного творчества с природой, вопросы общественного назначения художественного творчества и его познавательной значимости, а позднее внутренний мир творческой личности, в Японии мыслители во все времена вплоть до середины XIX века в основном уделяли внимание поискам «Истинного Пути»³ и совершенствованию личности. Об этом свидетельствуют трактаты по поэтике, теории сценического искусства, каллиграфии, живописи, садовому искусству, искусству чайного действия и аранжировки цветов. В основе любых эстетических концепций лежало убеждение в единой природе всех видов искусства, назначение их усматривалось в воспевании и переживании неповторимости мгновения, исчезающего в Вечности, и в постижении Истины, непознаваемой интеллектом в логических категориях. Следует подчеркнуть, что звучащая на русском языке как метафора фраза «постижение красоты мгновения, исчезающего в Вечности» в действительности выражает философские и этико-эстетические особенности отношения японцев к окружающему миру, к своему месту в нем и к пониманию бытия в целом (Герасимова 2010).

Сравнительное исследование позиций, с которых осваивался мир в различных культурах, показывает, что наиболее обобщенно их можно разделить на Познание и Понимание, и позиции, с которых осваивали мир японцы, несомненно, относятся к Пониманию. В отличие от Познания, когда человек, будучи познающим субъектом, противопоставляет себя познаваемому как объекту, в случае Понимания противопоставление «субъект – объект» отсутствует, человек осознает себя частью Целого и стремится к гармонизации отношений с другими частями. Чувственно-эмоциональный опыт становится предметом наибольшей важности.

Об этико-эстетическом характере отношения японцев к окружающему миру говорит сформированная в середине X века мировоззренческая и эстетическая категория *моно-но аварэ* (см.: Григорьева 1979; Михайлова 1988; Герасимова 2011) – «очарование вещей», во многом определившая самобытность японской культуры, в особенности японского искусства, придав ему утонченную эмоциональность и особую выразительность. Ее появление было обусловлено традиционным синтоистским миропониманием, ани-

³ Истинный путь – путь гармонического развития Вселенной, в который человек должен вписываться своими делами и образом мыслей.

мистические элементы которого породили веру в то, что во всем, с чем человек сталкивается в жизни и что называлось словом *моно*, существует неповторимая, чистая и прекрасная душа – *киёи кокуро*, которую следовало постичь слухом и зрением собственной души (Герасимова 2011). Иначе говоря, чувственно-эмоциональное постижение сути чего бы то ни было – предмета, явления, события и даже абстрактного понятия – было одним из жизненных правил. *Моно-но аварэ* стало исходной точкой в цепи пониманий прекрасного – *югэн*, *ваби-саби*, что проявилось позже, под влиянием буддийских учений.

Понимание прекрасного как «очарования вещей» (*моно-но аварэ*) претерпело определенную трансформацию. В эпоху Камакура (1185–1333) оно свелось к стремлению постичь скрытую, таинственную, непознаваемую суть всего сущего *югэн*, что лучше всего отразилось в традиционной поэзии и в эстетике театра *Но*, впитавших в себя буддийское понимание мира как вечного Небытия. В следующую эпоху Муромати (1336–1573) «очаровывались» простым, неброским, одиноким, покрытым патиной, создававшим настроение *ваби-саби*, определившим особенности эстетики чайных церемоний.

Однако это не были совершенно новые понятия, это были звенья одной цепи в понимании прекрасного. Подтверждением подобной трактовки этих категорий может служить появление следующего звена – *суй-ики* в эпоху Эдо (1603–1868), эпоху зарождения городов и появления нового сословия горожан – торговцев и ремесленников (Като Сюити 1995). Воспринимаемые как совершенство стиля в выражении идеальной сути того или иного предмета или явления, *суй-ики*, при наличии отличительных черт все же имеют общую природу с исходным *моно-но аварэ*. Это общее и главное заключается в том, что «понимание прекрасного» для японца предполагало не столько то, что ласкает глаз, сколько переживаемое им чувство, ситуативную эмоцию, возникающую как отклик на предмет, событие, явление и т. п. Именно эмоциональные нюансы отличают друг от друга *моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби-саби*, *суй-ики*, позволяя рассматривать их как трансформацию *моно-но аварэ* (Герасимова 2008). Знаменательно, что появление одного не означало отрицания другого, и по сей день каждая из этих категорий служит критерием художественности в том виде искусства, развитие которого сопровождалось ее появлением.

Эстетическое сознание японцев, как и все прочие ментальные составляющие, является результатом тесного переплетения синтоистских и даосских верований с буддийскими учениями, обусловившими отсутствие антропоцентризма в понимании мироустройства. Осознание человеком себя неотъемлемой частью Природы, Универсума, включающего не только горы, реки, леса, но и все сущее – *синра бансё*, всю тьму вещей, в том числе и человеческие чувства, явилось причиной того, что человек ко всему существующему в мире относился как к равному и стремился понять его неповторимую, «чистую и сверкающую, как зеркало, душу» (*киёи кокоро*), которой тот был наделен от Природы. Отсюда характерное для японцев восприятие сочувствия *насаке* как особой категории и необходимого компонента философии «очарования вещей» *моно-но аварэ*. Это обстоятельство позволяет рассматривать *моно-но аварэ* не только как эстетическую, но и как нравственную категорию. Очевидно, что при подобном миропонимании, когда все в мире имеет равностепенное значение, зарождается и стремление увидеть невидимое, услышать неслышимое, понять на уровне чувств и ощущений суть чего бы то ни было – предмета ли, явления ли, которой они наделены от Природы, т. е. почувствовать и выявить, как сказал бы В. Шкловский (1929), «каменность камня».

«Выявить каменность камня» – так определял критик задачи искусства, и этим же руководствовались японцы в своей повседневной трудовой деятельности, без намерения «делать искусство». Подобное отношение субъекта к объекту русский философ И. А. Ильин (1996: 787) называл стремлением к «прозрению высших закономерностей и совершенных связей», полагая, что именно оно является целью искусства, которое «родится из таинственных недр мирового бытия. Только при таком понимании искусства может быть верно разрешен вопрос о художественном совершенстве и художественном критерии».

С позиций западной философии и эстетики подобное постижение объекта есть не что иное, как конкретно-чувственное восприятие, обуславливающее художественное мышление, результатом которого является воспроизведение мира в его эстетическом многообразии в искусстве. Получается, что то, что на Западе называют эстетическим осмыслением действительности, совпадает с тем, что определяет специфику миропонимания японцев. Результатом стало особое внимание, уделяемое рисунку древесины, форме камня,

цвету песка или глины и т. п., которое во все времена и по сей день можно обнаружить у японцев.

Логично предположить, что японец прежде всего реагировал на природный материал, «душой» отзывался на его природную суть и, производя тот или иной предмет, стремился выявить ее. Изготовление чего бы то ни было становилось творческим актом, имевшим целью выявление красоты, заложенной от Природы, а изготовленный предмет всегда был единственным в своем роде, неповторимым, как сама Природа (а ведь известно, что критерием творчества в отличие от производства является уникальность результата). Кроме того, люди всегда помнили, что они своим трудом продолжают деяния богов, и честный и упорный труд считался средством выражения почтения и благодарности богам. Однако этого недостаточно. Необходимо было также продемонстрировать богам, что их замысел понят. Для этого производительный труд должен не только приносить пользу, но и быть актом создания новой ценности. Созданное воспринималось как новая ценность, если свидетельствовало о проникновении в суть всего, что было задействовано в производственном процессе (доказательством тому – особое отношение к орудиям производства, к рабочему месту, ритуалы, посвящаемые им, и т. п.), а самое главное – изготовленный продукт должен был быть выражением понимания замысла богов. Осуществить это, не применив творческую фантазию, невозможно.

Изготовленный предмет воспринимался японцем не только утилитарно, но и как некий образ, значимый сам по себе. Напоминающая о гармонической взаимосвязанности человека, Природы и всего окружающего, неотъемлемой частью которого были и боги *ками* (Герасимова 2003), он становился принадлежностью не только физического, но и духовного мира. Высокая художественность изделий традиционных ремесел, позволяющая говорить о том, что в Японии не было большой разницы между ремеслом и искусством, объясняется именно тем, что процесс изготовления вещи, независимо от назначения, не был механическим – это всегда был своего рода творческий процесс. Однако подобное «творческое» отношение к труду мотивировалось религиозно-этической нормой, «правилом жизни», и потому творческая деятельность оказалась вписанной в повседневную жизнь. Оттого и не было у японцев европейского понятия «искусство», хотя изделия ремесел по художественным критериям не уступали тем, которые на Западе расценивались как произведения искусства. Это и оценили европейцы, сохранившие

для потомков многие произведения японского искусства, купив их в ту пору, когда сами японцы не подозревали об их художественной ценности. Критерием же ценности любой вещи для японца было именно то, насколько она выполняла функцию связующего звена в системе «Человек – Природа».

Как бы высока ни была ценность вещи, как бы бережно к ней ни относились, она не изымалась из того круга, в котором ей полагалось существовать, и ею продолжали пользоваться, отчего ее ценность только возрастала. Нечто совершенно противоположное можно видеть на Западе, где искусство осознавалось как таковое и всегда было над обыденностью. Искусством занимались либо для того, чтобы заполнить досуг, либо для обогащения духовного мира, либо «из любви к искусству». Последнее нашло выражение в довольно распространенной во второй половине XIX века концепции «Искусство для искусства», которая подчеркивала его автономную ценность. Согласно этой концепции, мораль и польза рассматривались как факторы, снижающие художественные достоинства произведения. Автор концепции Т. Готье полагал, что вещь перестает быть прекрасной, когда приобретает утилитарное значение. На Западе произведения искусства коллекционировались, а позже выставлялись в музеях. К концу XVIII века уже хорошо были известны Британский музей в Лондоне (1753) и Эрмитаж в Санкт-Петербурге (1765), Коллекция искусства Ватикана (1769), Королевская Коллекция Вены (1770), Королевская Коллекция Дрездена (1770), Национальный Музей науки в Мадриде (1771) и первый большой публичный музей – открытый в 1793 году в Париже Лувр. Не будет ошибкой сказать, что в конце XVIII века музеи уже были неотъемлемой частью общественной жизни многих стран Европы.

Ничего подобного японская культура не знала. Хотя японцы и познакомились с европейской идеей музея как учреждения, занимающегося собиранием, изучением, хранением и экспонированием памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью еще до реставрации Мэйдзи, мысль о том, чтобы создать в Японии нечто подобное, никому не приходила в голову. Причина может заключаться в том, что вещь, выставленная в музее, – это вещь, вынутая из контекста. Японцы же стремились вписать вещь, как и самих себя, в то единое целое, тот Универсум, частью которого они себя ощущали.

Кроме того, японцы не стремились возвыситься над повседневностью, что было бы нарушением естественного хода событий. Подтверждением служит и тот факт, что если на Западе, имеющем давнюю «музейную историю», первые музеи были экспозициями произведений искусства, а просветительские музеи появились позднее, в Японии все было наоборот: сперва появились просветительские музеи, выполнявшие образовательные функции, и почти полвека спустя – художественные.

В 1873 году был создан Токийский государственный музей. Его возникновению предшествовало проведение стараниями энтузиастов из Министерства образования в Токио первой выставки, на которой были представлены минералы, окаменелости животных и растений, а также изделия местных ремесел. Выставка пользовалась настолько большой популярностью и положительными результатами ее посещения были настолько очевидны, что при правительстве был создан специальный отдел, который должен был заниматься вопросами создания постоянного музея. Так в 1873 году возник Токийский государственный музей, в конце XIX – начале XX веков стали открываться новые музеи, но они имели преимущественно просветительское назначение.

Художественные музеи в Японии появились в последнюю очередь. Строго говоря, необходимость собрать предметы, которые могли бы быть рассмотрены как образцы японского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, и открыть к ним доступ населения была осознана в середине второго десятилетия после начала проведения реформ по западному образцу. В 1886 году Управление императорского двора приступило к рассмотрению вопроса о создании центрального музея, в котором были бы собраны именно произведения искусства. В 1889 году были основаны Императорский музей Нара и Императорский музей Киото, переименованные в 1952 году в Национальный музей Нара и Национальный музей Киото.

Отсутствие у музеев статуса художественного указывает на то, что японцы все еще не воспринимали произведения собственного искусства как таковые, поскольку, повторим, традиционно мотивация при их создании была совершенно иной и по-иному виделось их назначение. Как экспонаты они характеризовали эпоху, социальную среду и т. п., а также степень мастерства их создателя, вызывая скорее познавательный интерес, чем чувство эстетического наслаждения.

Первым музеем, к которому применено слово *бидзюцукан*, был Музей искусств Охара – частный музей в городе Курасики, открытый в 1930 году и принадлежащий промышленнику Охара Магасабуру. Экспонатами музея были в основном работы французских живописцев и скульпторов XIX–XX веков. Похоже, к собственным артефактам слово *бидзюцу* применялось с осторожностью, и только в 1960-е годы оно становится по-настоящему общепотребительным.

Интерес к японскому искусству в этот период стал всеобщим, во множестве открывались частные музеи. В их названии уже присутствует слово *бидзюцукан* – художественный. Очевидно, что неизвестные японцам до середины XIX века понятия «искусство» и «художественность» к этому времени органично вошли в их сознание. В 1961 году в Музее искусств Охара в г. Курасики, которому впервые присвоен статус «художественного» и экспонатами которого на первых порах были произведения западноевропейского искусства, пристроены два крыла. В одном разместили работы японских мастеров живописи первой половины XX века (Фудзисима Такэдзи, Аоки Сигэру, Кисида Рюсэй, Коидэ Тарусигэ и др.), работавших маслом в так называемом европейском стиле «ёга»⁴, а в другом – гончарные работы Каваи Кандзиро, Хамада Сёдзи, Томимото Кэнкити. В следующем году появилось крыло, в котором экспонировались работы мастера резьбы по дереву Мунаката Сико и мастера по крашению тканей Сэрисава Кэйсукэ. Эти работы не только искусно выполнены, в них есть то, что считается критерием художественности, а именно: они помогают «прозрению высших закономерностей и совершенных связей» (Ильин 1996).

В заключение хотелось бы обратить внимание еще на один факт, свидетельствующий о различиях в понимании искусства и его роли в жизни общества западноевропейской и японской тра-

⁴ Особенность развития японской живописи Нового времени заключается в сосуществовании двух направлений – традиционного (*нихонга*) и европейского (*ёга*). Художники *нихонга* пишут тушью и водяными красками на шелковых и бумажных свитках или на ширмах, как это имело место в старой японской живописи. Художники направления *ёга* применяют технику масляной живописи, пользуются европейскими приемами перспективы, объемно-пластического воспроизведения объектов и т. п. Такое весьма условное разделение живописцев устойчиво держится в Японии до настоящего времени. За этим внешним делением проступает более важное идейное разделение художников, по-разному относящихся к жизни и к обществу. Недаром существует целый ряд группировок (сейчас их более 80), объединяющих художников разных стилистических направлений, но стоящих на сходных идейных позициях (Николаева 1965).

дициями. Речь идет об искусстве составления букетов *икебана*, известном в Японии также как *кадо* – «Путь цветов», и о действе, которое знакомо жителям Запада как чайная церемония, а в Японии считается «Путем чая» *садо*. Исходя из того, что «обстановка, в которой совершаются эти практики, требует эстетического восприятия», а «исполнитель вкладывает свои чувства в новой оригинальной и значимой форме деятельности», как говорится во многих справочных материалах и учебниках, на Западе они рассматриваются как традиционные жанры японского искусства. Однако Путь чая, Путь цветов, Путь писем *сёдо*, известный как искусство каллиграфии, Путь воина *будо*, так называемые «боевые искусства» и некоторые другие «Пути»⁵ имеют свои законы, свой ритуал, свою философию и призваны помочь человеку уйти от будничной суеты, ощутив всеобщую гармоническую взаимосвязанность, и обрести душевное равновесие. В Японии они могут быть названы культурными традициями, одухотворенными религиозным мировоззрением, духовными практиками, но никогда – искусством *гэйдзюцу*.

Впрочем, популярные в последнее время выставки икебаны и чайные церемонии свидетельствуют о том, что мироощущение японцев существенно изменилось. Они научились абстрагироваться от первоначального смысла этих действий и испытывать эстетическое удовольствие, созерцая цветочные композиции, а погружаясь в атмосферу «гармонии-уважения-чистоты-спокойствия» *ва-кэй-сэй-дзяку*, создаваемой во время чайных церемоний, любоваться движениями мастера и наслаждаться вкусом чая, что не исключает использования этих действий как духовных практик, когда того требует душа.

Литература

Герасимова, М. П.

2003. Образы вещей в произведениях Кавабата Ясунари. В: Анарина, Н. Г., Дьяконова, Е. М. (сост.), *Вещь в японской культуре*. М.: Вост. лит-ра, с. 234–246.

2005. «Путь чая» – гармония, уважение, чистота, спокойствие (История, философия, ритуал). *Знакомьтесь – Япония* 41: 84–93.

2008. Новое об известном. Ч. II. *Ежегодник «Япония»*. М.: АИРО-XXI, с. 202–216.

⁵ *До* (китайское *дао*) означает Вселенский путь, иначе говоря, Путь Истинно сущего. Считается, что постижение Истинно сущего приводит к избавлению от суетных желаний, ложных ценностей и помогает обрести душевное равновесие.

2010. Механизм заимствований. *Ежегодник «Япония»*. М.: АИРО-XXI, с. 192–208.

2011. Особенности художественной культуры в Японии. *Ежегодник «Япония»*. М.: АИРО-XXI, с. 110–123.

2012. О специфике японского. (Красота мгновения, исчезающего в вечности). *Ежегодник «Япония»*. М.: АИРО-XXI, с. 223–238.

2013. Традиционные ценности как факторы движения Японии по пути прогресса. *Восток/Oriens* 1: 119–128.

Григорьева, Т. П. 1979. *Японская художественная традиция*. М.: Наука.

Ильин, И. А. 1996. *Полн. собр. соч.* Т. 6. Кн. 2. М.: Русская книга.

Каваи Хаяо. 2000. Будущая Япония (*Корэ кара-но нихон*). Токио: Усиосюппанся.

Катō Сюити. 1975. Введение в историю японской литературы (*Нихон бунгакуси дзёсэцу*). Токио: Тикума гакукэй бунко.

Михайлова, Ю. Д. 1988. *Мотоори Норинага*. М.: Наука.

Николаева, Н. С. 1965. Всеобщая история искусств. *Искусство Японии*. Т. 6. М.: Искусство.

Шкловский, В. 1929. Искусство как прием. В: Шкловский, В., *О теории прозы*. М.: Федерация.

Ямаори Тэцуо. 2004. Душа Японии, душа японцев (*Нихон но кокоро, нихондзин-но кокоро*). Токио: NHK.