

ISSN 2500-2872

**ЯПОНСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

2018, №3

Japanese Studies in Russia

**日
本
研
究**



Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт Дальнего Востока Российской академии наук

www.ifes-ras.ru



Межрегиональная общественная организация
«Ассоциация японоведов»

www.japanstudies.ru

Электронный научный журнал «Японские исследования» издаётся 4 раза в год (ежеквартально) с 2016 г. Журнал носит междисциплинарный характер и охватывает различные сферы японоведческих исследований: политика, экономика, общество, история, культура, филология и др. Все научные статьи рецензируются; всем статьям присваивается DOI.

Учредители: ИДВ РАН, Ассоциация японоведов.

URL: <http://japanjournal.ru>

Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77 – 68910

Входит в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Входит в Научную электронную библиотеку «КиберЛенинка».

Входит в Emerging Sources Citation Index (ESCI).

Отрасли науки:

07.00.00 Исторические науки и археология

08.00.00 Экономические науки

23.00.00 Политология

Главный редактор: Стрельцов Д.В., д.и.н.

Редакционный совет: Алпатов В.М., д.филол.н., чл-корр. РАН; Войтишек Е.Э., д.и.н.; Гришачев С.В., к.и.н.; Гуревич Т.М., д.культурологии, к.филол.н.; Дацышен В.Г., д.и.н.; Иванов О.П., д.полит.н.; Катасонова Е.Л., д.и.н.; Кистанов В.О., д.и.н.; Корчагина Т.И., к.филол.н.; Крупянко М.И., д.полит.н.; Кузнецов С.И., д.и.н.; Лебедева И.П., д.э.н.; Лузянин С.Г., д.и.н.; Мазурик В.П., к.филол.н.; Нечаева Л.Т., д.пед.н.; Носов М.Г., д.и.н., чл-корр. РАН; Островский А.В., д.э.н.; Панов А.Н., д.полит.н.; Пестушко Ю.С., д.и.н.; Симония Н.А., академик РАН; Симонова-Гудзенко Е.К., д.и.н.; Симотомаи Нобуо, проф. (Япония); Судзуки Ёсикадзу, проф. (Япония); Тимонина И.Л., д.э.н.; Чугров С.В., д.соц.н.; Шнырко А.А., к.филол.н.; Шодиев Ф.К., к.полит.н.; Шулатов Я.А., к.и.н.

Редакционная коллегия: Дьяконова Е.М., к.филол.н.; Казаков О.И. (*отв. секретарь*); Лебедева И.П., д.э.н.; Мещеряков А.Н., д.и.н.; Овчинникова Л.В., к.и.н.; Стрельцов Д.В., д.и.н. (*главный редактор*)

Редакция: Белилина Е.В.; Горчакова Т.Е., к.э.н.; Казаков О.И. (*отв. секретарь*); Кириченко М.А.; Овчинникова Л.В., к.и.н.; Суркова Т.И. (*зав. редакцией*)

Информация для авторов: <http://www.ifes-ras.ru/js/requirements>

Мнение авторов может не совпадать с точкой зрения редакции.

ISSN 2500-2872

© Коллектив авторов

© ИДВ РАН

© Ассоциация японоведов



**Institute of Far Eastern Studies,
Russian Academy of Sciences
(IFES RAS)**

www.ifes-ras.ru

**Non-profit organization
«Association of Japanologists»**

www.japanstudies.ru

The electronic scientific periodical *Japanese Studies in Russia* has been published 4 times a year (quarterly) since 2016. This edition is an interdisciplinary journal covering various fields of Japanese studies: politics, economics, society, history, culture, philology, etc. All academic articles are peer-reviewed and assigned to DOI.

Founders of the Journal: Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences, NPO Association of Japanologists.

URL: <http://japanjournal.ru>

Media registration number (in Russian Federation): ЭЛ № ФС 77 – 68910

Included in Russian Science Citation Index (RSCI).

Included in Russian Scientific Digital Library “CyberLeninka.ru”.

Included in Emerging Sources Citation Index (ESCI).

Branch of science (in Russian Federation):

07.00.00 History and Archaeology

08.00.00 Economics

23.00.00 Political Science

Editor-in-chief: Streltsov Dmitry V., DSc (History)

Editorial Council: Alpatov Vladimir M., DSc (Philology), Corresponding member of the RAS; Chugrov Sergei V., DSc (Sociology); Datsyshen Vladimir G., DSc (History); Grishachev Sergei V., PhD (History); Gurevich Tatiyana M., DSc (Culturology), PhD (Philology); Ivanov Oleg P., DSc (Political Science); Katasonova Elena L., DSc (History); Kistanov Valerii O., DSc (History); Korchagina Tatiyana I., PhD (Philology); Krupyanko Mikhail I., DSc (Political Science); Kuznetsov Sergei I., DSc (History); Lebedeva Irina P., DSc (Economics); Louzianin Sergei G., DSc (History); Mazurik Victor P., PhD (Philology); Nechaeva Lyudmila T., DSc (Pedagogy); Nosov Mikhail G., DSc (History), Corresponding member of the RAS; Panov Aleksandr N., DSc (Political Science); Pestushko Yurii S., DSc (History); Shimotomai Nobuo (Japan), Prof.; Shnyrko Aleksandr A., PhD (Philology); Shodiev Fattah K., PhD (Political Science); Shulatov Yaroslav A., PhD (History); Simoniya Nodari A., DSc (History), Academician of the RAS; Simonova-Gudzenko Ekaterina K., DSc (History); Suzuki Yoshikazu (Japan), Prof.; Timonina Irina L., DSc (Economics); Ostrovskii Andrey V., DSc (Economics); Vojtishchik Elena E., DSc (History)

Editorial Board: Dyakonova Elena M., PhD (Philology); Kazakov Oleg I. (*Executive Secretary*); Lebedeva Irina P., DSc (Economics); Meshcheryakov Aleksandr N., DSc (History); Ovchinnikova Lyubov V., PhD (History); Streltsov Dmitry V., DSc (History) (*Editor-in-chief*)

Editors Office: Belilina Elena V.; Gorchakova Tatiana E., PhD (Economics); Kazakov Oleg I. (*Executive Secretary*); Kirichenko Mariya A.; Ovchinnikova Lyubov V., PhD (History); Surkova Tatiyana I. (*Head of Editors Office*)

Requirements for authors: <http://www.ifes-ras.ru/js/requirements>

The authors' opinion may not coincide with the Editorial Board's point of view.

ISSN 2500-2872

© Team of authors

© IFES RAS

© Association of Japanologists

ЯПОНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 2018, № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Есипова М.В. Уникальный образ Гаруды-«музыканта» в японской буддийской иконографии.....	6
Фёдорова А.А. Кинематограф XII века: традиционалистские теории кино в Японии 1930-х – 1940-х годов.....	34
Оськина А.С., Пасивкина С.А. «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки») как первое иллюстрированное руководство по изготовлению бумаги.....	49
Киктева М.М. Книжный иллюстратор в контексте своего времени: творческая биография Нива Токэй (1760–1822).....	78
Ванеян Е.С. Иллюстрации в книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки»): функция, приёмы, контекст.....	97
Петрова А.А. Книга «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки»): графические особенности текста.....	111
Научная жизнь	
Корчагина Т.И. О конференции «Культурные традиции Японии и их проявление в современном японском обществе».....	125
Книжная полка	
Гришачев С.В. Снова о Стране чудес, или Двадцать лет спустя. Рецензия на коллективную монографию «Японский феномен глазами российских японоведов».....	128

JAPANESE STUDIES IN RUSSIA 2018, N 3

CONTENTS

Esipova M.V. Unique image of Garuda-«musician» in Japanese buddhist iconography	6
Fedorova A.A. Twelfth-century cinema: traditionalist film theories in Japan of the 1930s-1940s	34
Oskina A.S., Pasivkina S.A. “Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”) as the first illustrated guide to papermaking	49
Kikteva M.M. Book illustrator in the context of his epoch: art heritage of Niwa Tokei (1760–1822)	78
Vaneian E.S. Illustrations in “Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”): function, methods and context	97
Petrova A.A. “Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”): graphic features of the text	111
<i>Academic Events</i>	
Korchagina T.I. On the conference “Japanese culture and traditions in contemporary Japanese society”	125
<i>Book Review</i>	
Grishachev S.V. Wonderland again or Twenty years after	128

Японские исследования. 2018. №3. С. 6–33.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 6–33.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10017

Уникальный образ Гаруды-«музыканта» в японской буддийской иконографии¹

М.В. Есипова

Аннотация. Рассматривается образ божественной птицы-орла Гаруды, распространённый в разных культурах и религиях Азии, в индуизме связанный с божеством Вишну и его аватарой Кришной, и заимствованный буддизмом. Исследуется модификация иконографии образа в китайско-японском эзотерическом буддизме, где появляется Гаруда, играющий на раковине-трубе и на поперечной флейте. Ныне подобный образ сохранился только в японской буддийской иконографии. Прослеживается история образа Гаруды (яп. *Карура*) в Японии, начиная с VI в., в контексте инокультурных влияний древних государств, в т.ч. Юго-Восточной Азии. Описываются виды масок Гаруды/Каруры в буддийских музыкально-танцевальных представлениях Гигаку и в театре Но, изображения Гаруды в Тайдзокай-мандале и в мандале Лотосовой сутры, в древних руководствах по буддийской живописи, известные скульптурные изображения Каруры, в т.ч. Каруры, играющего на флейте, в храме Сандзюсангэндо в Киото.

Акцентируются роль музыкального звука в индуизме и тантризме, значимость и символика музыкальных инструментов Гаруды, которые начинают играть роль неких знаков силы древних божеств, становятся символами духовной эстафеты, переданной индуистскими божествами своим перевоплощениям в эзотерическом буддизме.

Буддийский образ Гаруды с раковиной-трубой трактуется как проявление божества Вишну и его главной аватары Кришны, а Гаруды с флейтой как проявление Кришны. Автор приходит к выводу, что музыкальный аспект буддийской иконографии является особым каналом передачи эзотерических аспектов учения. Затрагивается вопрос о влиянии образа Гаруды на китайских даосских (громовник Лэй-гун и др.) и японских божеств, в числе последних – горный демон *Карасу Тэнгу* (Ворон-Тэнгу) и «аватара» Гаруды – синтоистский *Идзуна гонгэн*. В заключение обнаруживается эстафетная связь визуализируемой божественной музыки флейты Гаруды и молитвенной медитативно-музыкальной практики *суйдзэн* – исполнительства на флейте сякухати, как бы фиксирующая духовную преемственность эзотерического учения *сингон* и дзэнского направления *фукэ*.

Ключевые слова: музыкальная иконография, Гаруда, Карура, Вишну, Кришна, аватара, киннара, шангха, хорагай, флейта, *рютэки*, сякухати.

Автор: *Есипова Маргарита Владимировна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. E-mail: esipova.margo@yandex.ru

¹ Основой настоящей статьи стал доклад, прочитанный на научной сессии «Восточное искусство в отечественной науке» Государственного музея Востока и Государственного института искусствознания 15 февраля 2016 г.

Unique image of Garuda-«musician» in Japanese buddhist iconography

M.V. Esipova

Abstract. The image of a divine bird-eagle Garuda is common in different cultures and religions of Asia, being connected with deity Vishnu and his avatar Krishna in Hinduism, and adopted in Buddhism. The article examines its modification in Chinese-Japanese esoteric Buddhism. Garuda is often being shown playing conch trumpet and transverse flute. At present such an image is preserved only in Japanese Buddhist iconography. The history of Garuda (Jap. *Karura*) in Japan can be traced since 6th cent. in the context of foreign cultural influences of ancient states, including South East Asia. The author describes different types of Garuda/*Karura* masks in the Gigaku and Noh theatre Buddhist music and dance performances. Garuda images in the Taizōkai (The Womb Realm) mandala and the Lotus Sūtra mandala, in the ancient manuals of Buddhist painting, famous sculptures of *Karura* including *Karura* playing flute at the Sanjūsangen-dō temple in Kyoto are also being described.

The paper emphasizes the role of musical sound in Hinduism and Tantrism, as well as significance and symbolism of Garuda's musical instruments, which begin to play the role of certain signs of the ancient deity's power and become symbols of the spiritual "relay", being passed by the Hindu deities to their reincarnations in esoteric Buddhism.

Buddhist image of Garuda with conch trumpet is interpreted as manifestation of deity Vishnu and his main avatar Krishna, while Garuda with flute as manifestation of Krishna. The author comes to conclusion that the musical aspect of Buddhist iconography can be considered to be a special transmission channel of the doctrine's esoteric aspects. The article touches upon the problem of Garuda's image on Chinese Taoist («Master Thunder» Lei Gong) and Japanese deities such as mountain demon *Karasu Tengu* (Raven-Tengu) and Garuda's Shinto «avatar» *Izuna-gongen*. In conclusion, the "relay" communication from divine music of Garuda's flute to meditative prayer music practice *Suizen* – being played on the shakuhachi flute – is detected, as if fixing the spiritual continuity of the *Shingon* esoteric doctrine and *Fuke* Zen direction.

Keywords: musical iconography, Garuda, *Karura*, Vishnu, Krishna, avatar, kinnara, shangha, horagai, flute, *ruteki*, shakuhachi.

Author: *Esipova [Yessipova] Margarita V.*, PhD, Leading Researcher, Research Centre of Methodology of Historical Musicology, Moscow Tchaikovsky Conservatory; Senior Researcher, Russian State Institute of Art Studies. E-mail: esipova.margo@yandex.ru

Образ Гаруды – мифической птицы, врага и пожирателя змей (санскр. нага) – распространён в разных религиозных системах на огромной территории Азии – от Алтая до Якутии² и Японии, особенно в странах, испытавших прямые или косвенные влияния Индии и древнего Тибета. В разных культурных традициях в изобразительном искусстве, главным образом в скульптуре и живописи, Гаруда может представлять как огромная птица (орёл), может сочетать черты птицы и льва (в Тибете), птицы и человека (существо с человеческим туловищем, орлиной головой, крыльями, ногами или лапами с когтями).

² Гаруда и ныне почитается алтайцами-бурханистами. Его имя звучит как Кереди или Кан Кереди (от монг. Хангарид) – Царь Гаруда (Кан – величательный эпитет, например, Кан-Эртыш – «Царственный» Иртыш), он – царь птиц, владыка Верхнего мира. Известен Гаруда – Хардай и якутам.

Гаруда – популярный персонаж в индуизме, джайнизме, сикхизме, буддизме, главным образом – буддизме ваджраяны (Япония, Тибет, Китай, Монголия, Бурятия, Тува) и хинаяны (тхеравады; Юго-Восточная Азия). Он изображён на гербе и государственном флаге Таиланда (поскольку является одним из главных символов королевской власти в Таиланде – королей Таиланда издревле считают воплощениями индуистского бога Вишну, тайск. Пхра Нарай, а Гаруда в индуизме – вахана, то есть ездовая птица Вишну). В Индонезии Гаруда – также национальный символ стал и названием авиалиний, и эмблемой аэрофлота (подобно тому, как дракон – аэрофлота Китая), он также изображен на гербе Улан-Батора и т.д. Происхождение образа имеет глубочайшие корни.

В Индии Гаруда – не ведийский персонаж (хотя в индуизме есть представление о том, что Гаруда перенёс на своих крыльях, как бы сотканных из ведийских письмен, древнее ведийское знание), он появляется в пуранах и в «Махабхарате». Но, возможно, его образ восходит к упомянутому в «Ригведе» орлу бога Индры, участвовавшему в похищении сомы. Место сомы в «Махабхарате» занял напиток бессмертия амрита, место Индры – Вишну, один из трёх главных божеств индуистского пантеона. Гаруда становится ездовой птицей (ваханой) этого бога. История его вкратце такова: во время похищения амриты Гаруда встречается в небе с Вишну, Вишну предлагает ему какой-либо дар и Гаруда высказывает желание быть выше Вишну. Тогда Вишну помещает изображение Гаруды на своём знамени, но в свою очередь просит Гаруду стать его ездовым животным (традиция изображения Гаруды на знамени сохранилась в веках³).

В Индии и странах, подвергшихся влиянию её культуры, встречается много живописных изображений Вишну, летящего на Гаруде. Скульптурные изображения самого Гаруды появляются в Индии в первые века до н.э.⁴, тогда же появляется и текст Гаруда-упанишады. В храмах, прежде всего вишнуитских, издревле поклоняются каменным или деревянным статуям Гаруды (они располагаются справа от основного божества); в IV–V вв. появляются его изображения на монетах, V в. датируется индийское изображение Гаруды с человеческой головой, в VI–VII вв. аналогичные изображения появляются в Непале. И этим же временем (VI–VII вв.) датируется появление текстов Гаруда-тантры, имеющих отношение к шиваизму [Slouber, 2012], и, судя по всему, почти сразу получивших известность в Китае (в частности, самая популярная Випати-мантра – «Пять слогов Гаруды», слоги которой коррелируют с пятью буддийскими первоэлементами: Земля, Вода, Огонь, Воздух, Эфир⁵). Чуть позже появляется вишнуитская Гаруда-пурана, текст которой представляет собой диалог Вишну и Гаруды и в большей мере связан с осмыслением смерти и последующей реинкарнации.

Гаруда с человеческим телом более всего характерен для искусства Непала, Камбоджи, Индонезии (на барельефах индо-буддийских храмов и в виде скульптур), Японии.

³ Например, он был изображён на знаменах знаменитого калмыцкого полка, участвовавшего в Отечественной войне 1812 года.

⁴ Возможно, птица на печати из Хараппы является прообразом Гаруды.

⁵ В тексте «Тайного писания о Гаруде и других небесных существах» («Цзялоуло цзи чжутянь мянь цзин», Jialouluo Ji Zhutian Miyan Jing), переведённого на китайский язык кашмирским монахом Баньжоли (Праджнябхава?), который был принят танским двором в 758 г., указывается, что Гаруда – «царь трёх сфер и пяти первоэлементов» (так со ссылкой на китайский источник пишет Тяньшу Чжу [Tianshu Zhu]). Это подтверждает мнение М. Слаубера о том, что Гаруда мог осмысливаться представителями разных религий Индии как самостоятельное божество [Slouber].

Он является объектом поклонения не только для вишнуитов, но и для верующих религии бон (ныне буддисты считают бон одним из буддийских учений), которая была основной религией страны Шангшунг (существовавшей приблизительно с 600 г. до н.э. до VII в. в Северо-Западном Тибете; последние следы Шангшунга исчезли около X в.), культура которой господствовала на всём Тибетском нагорье. Религия бон, как показали исследования Б.И. Кузнецова [Кузнецов, 1998; Кузнецов, 2001], была связана с древними иранскими религиями, а образ птицы-змееборца известен в Иране. В бонских сочинениях указывается, что орёл – это трон Владыки Бытия. Гаруда-орёл – одно из главных божеств бона – изображается с рогами (так он изображается и в тибетском буддизме). В Персии именно орёл являлся символом Ахурамазды, который представлялся или в виде диска с орлиными крыльями и орлиным хвостом, или в виде орла с туловищем человека, причём голова его была украшена короной. Аналогом Гаруды в зороастризме является Царь птиц Симург⁶. Отсюда история божественного орла углубляется в культуры Междуречья (в Шумере Анзуд – орёл с головой льва, посланник богов) и Древнего Египта.

Образ Гаруды в числе множества индуистских божеств и полубожеств был заимствован буддизмом (Гаруда упоминается в самых ранних палийских буддийских текстах) и распространился, пользуясь китайской терминологией, на всех «периферийных землях» (кит. бяньди; так китайские буддисты обозначали не только периферию, но и территорию распространения буддизма, центром которой была Индия – страна поклонения буддистов мира; Китай буддисты также относился к бяньди). Буддийские страны мыслились как единое сакральное пространство (кит. фого – «буддийские страны»); центром его, естественно, является место жизни Будды Шакьямуни. Соответственно образ Гаруды в разных модификациях известен во всех буддийских культурах. В эзотерическом буддизме Гаруда становится сопровождающим будды Амогхасиддхи – одного из пяти трансцендентальных будд-татхагат (дьяяни-будд или панча-татхагата), властителей пяти частей вселенной (Амогхасиддхи – властитель Севера), впервые упоминаемых в Махавайрочана-сутре (переведена на китайский язык в начале VIII в.)

На территории Китая ранние буддийские изображения Гаруды появляются в нескольких пещерных монастырских храмах Кизила (№№ 8, 34, 38, 171) – центра буддийского государства Куча, оказавшего огромное влияние на китайскую культуру (располагалось на северо-западе Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР). Причём появляется Гаруда в центре композиции рядом с буддой в числе богов Луны, Солнца (в образе локапалы) и Ветра (кит. Фэнбо) [Tianshu Zhu].

В китайском и японском эзотерическом буддизме Гаруда включается в разряд небесных просветлённых существ. Все они – божества индуистского происхождения, ставшие стражами Дхармы (буддийского Учения) и Будды. Гаруды (яп. *карура*, от палийского гарула) входят в группу восьми небесных стражей (кит. тянь лун бабу, яп. *тэнрю*: *хатибусю*;) наряду с небесными существами (яп. *тэн*, *тэнбу/тэмбу*, санскр. дэва), драконами (яп. *рю*:, санскр. нага), духами природы якшами (санскр.; яп. *яся* или *расэцу*), божествами музыки и медицины гандхарвами (яп. *кэндацуба*, *кэндабба*), полубожествами асурами (яп. *асюра*), небесными музыкантами и танцорами киннарами (яп.; санскр. *кимнара*, *киннара*),

⁶ Грузинский аналог Гаруды – гигантская птица Пашкунджи, в грузинских сказках она выступает в роли ваханы героев.

змееподобными существами (в Японии иногда – музыкантами) махорагами (яп. *магорака*). В Японии Гаруда сохранил один из индуистских эпитетов – яп. *Кондзитё* («Птица с золотыми крыльями», то есть санкр. Супарна).

Знакомство японцев с образом Гаруды произошло в VI в. (то есть за несколько веков до того, как в страну были привезены китайские руководства по буддийским живописным образам, где присутствует и изображение Гаруды): он попал в страну как персонаж буддийского танцевального и пантомимического представления в масках *Гигаку*. Японские исследователи считают, что маски и музыкальные инструменты Гигаку могли быть завезены в Японию иммигрировавшими ещё в середине VI в. членами южно-китайского царского рода У. По свидетельству «Нихон сёки» («Анналы Японии», 720), само представление Гигаку было введено в 612 г., во времена правления императора Суйко, корейцем Мимаси/Мимадзи, эмигрантом из Кудара (то есть из Пэкче – одного из трёх древнекорейских царств). Известно, что Мимаси изучал это искусство в Южном Китае, в княжестве У (яп. Го/Курэ⁷; находилось на территории современного региона Цзяннань), куда оно было завезено из Индии, а затем получило дальнейшее развитие в Пэкче.

Гигаку восходит к индийским ритуальным представлениям, входившим в обряд пуджа («подношения» Будде), и в Японии оно также являлось подношением Будде (яп. *куё*). Следует отметить, что кроме индийского, в Курэ могли сохраниться и древние кхмерские влияния, так, ещё в 243 г. в царство У была отправлена группа кхмерских музыкантов из государства Бапном (букв. «Царство горы», кит. Фунань; существовало с I по середину VI в. на территории современной Камбоджи⁸); в Бапнومه с V в. зафиксировано почитание бога Вишну. Немаловажно и то, что в Южном Китае наряду с буддизмом получила распространение религия бон⁹. Видимо в буддийских и бонских танцевальных представлениях в древности Гаруда был обязательным персонажем. Гаруда (в маске и с крыльями) появляется и в индонезийском балийском танцевальном театре, в театрализованных танцевальных представлениях Шри-Ланки, Камбоджи (интересно, что маска кхмерского Гаруды – с рогами) и в тибетских мистериях Чам и монгольских Цам¹⁰.

Есть косвенные сведения о том, что в Японию в ранние времена привозили «баримаи» (Танцы Бали)¹¹, возможно, уже тогда в них участвовал персонаж Гаруда.

⁷ Отсюда иные ранние названия Гигаку: Гогаку – «музыка Го», Курэ-но гаку – «музыка Курэ», Курэ-но утамаи – «песня-танец/представление Курэ».

⁸ Кхмерские влияния продолжались в Китае и позже. Так, в 506 г. императором У-ди династии Лян (502–550) из Бапнома/Фунани были приглашены буддийские монахи Сангхапала и Сангхаварман. Первый проработал в царстве 16 лет (главным образом над переводами на китайский язык буддийских священных книг) [Берзин, с. 106].

⁹ На 2003 г. (данные опубликованы в 2008 г.) в мире насчитывалось 233 бонских монастыря (90 – в Тибете, КНР, 12 – в Непале, 3 – в Индии; в КНР также в провинции Ганьсу – 9, в провинции Цинхай – 35, в провинции Сычуань – 83), подробнее см.: [Surwey on of Bonpo monasteries...].

¹⁰ Есть все основания полагать, что знаменитый тувинский танец Орла (девиг), который ныне иногда представляет собой символическое кружение с раскинутыми, как крылья, руками, которое совершает победитель какого-либо состязания (например, национальной борьбы куреш), и которое европеец и не распознаёт как танец и примет за какой-то эмоциональный жест, – это также танец Гаруды.

¹¹ Сведения о них весьма расплывчаты. Но картину могут несколько прояснить следующие исторические факты: Индонезия поддерживала посольские отношения с Китаем, особенно активные в VI в.; с другой стороны, тесные культурные контакты существовали между индонезийской империей Сривиджайя (Шривиджайя) и Южной Индией; кроме того, через Сривиджайю шёл морской путь из Индии в Китай [Берзин, с. 186–190].

Гигаку, развитие которого очень поддерживал Сётоку Тайси, было чрезвычайно популярно в первой половине VIII в., являясь одним из главных видов придворных представлений. В 752 г. Гигаку вошли в программу празднования по случаю освящения статуи Великого Будды в монастыре То:дайзи. Впоследствии эти представления исполнялись во всех крупных буддийских монастырях Японии.

В соответствии с единственным конкретным, но довольно поздним описанием Гигаку в «Кё:кунсё:» («Книга наставлений»); её создание приписывают потомственному придворному музыканту Кома-но Тикадзанэ, 1177–1242) Гаруда (Карура) исполнял танцевальный номер (четвёртый по счёту) с сопровождением ансамбля из двух флейт, двух тарелочек *тяппа* (вероятно, от кхмерск. *чаб*), заменивших к тому времени гонг, и двадцати барабанов с приталенным корпусом *ё:ко*, или *курэцудзуми*.

В Императорской сокровищнице Сё:со:ин сохранилась маска Каруры, датируемая VIII в., со следами краски.



Маска Гаруды в Гигаку, VIII в.

«Цвета, в которые окрашивали японские маски Гигаку, как и в Китае, имеют строго определённое символическое значение: чёрный цвет означает добродетель, красный – радость и героизм, зелёный – счастье и т.д.» [Июфан, с. 208]¹².



Скульптура Гаруды в Ко:фукудзи

Этот тип маски близок самому известному первому японскому скульптурному изображению Каруры (без крыльев, в воинских доспехах) VIII в. в храме Ко:фукудзи в Нара – среди сохранившихся восьми статуй божеств-охранников. Голова его, в свою очередь, очень напоминает изображения Гаруды в Тямпе/Чампе (XII в.) – государстве, существовавшем на территории южного Вьетнама.

¹² В Сё:со:ин сохранилось 239 деревянных или лаковых масок Гигаку, значительно отличающихся от более поздних масок придворного танцевального представления Бугаку. Они изображают индийских буддийских (в том числе заимствованных индуистских) персонажей.



Гаруда на храмовом барельефе, Тямпа, XII в.

Япония была знакома с искусством этого буддийского государства, его японское название – Ринью: (от кит. Линь), отсюда в страну в VIII в. были завезены танцевальные представления индийского происхождения *ринью:гаку*¹³.



Маска Гаруды из храма Хо:рю:дзи

Другой тип маски Гаруды, хранившейся в храме Хо:рю:дзи, – с «вздёрнутым» клювом, держащим жемчужину, скорее напоминает индонезийские балийские маски Гаруды.

¹³ По данным крупнейшего японского музыковеда Кисибэ Сигэо (1912–2005), *ринью:гаку* были введены в практику индийским буддийским монахом-проповедником Бодхисеной (яп. Барамон со:дзё:), прибывшим в Японию в середине VIII в. из Китая, и монахом из Тямпы/Чампы, японское имя которого Буттэцу (в современном вьетнамском произношении Фат Тхьет) [Waterhouse, p. 77]. Впервые они исполнялись в Нара в 763 г.



Маска Гаруды. Индонезия, Бали

Видимо, два эти типа масок восходят к разным культурным истокам (Тямпа/Чампа и Индонезия).

Маски Гаруды использовались не только в Гигаку, но и в *гё:до:* – храмовых представлениях-шествиях монахов в костюмах и масках божеств с сопровождением пения сутр китайского танского происхождения, распространённых в Японии с конца периода Хэйан¹⁴.

Впоследствии персонаж Гаруда появится в театре Но (*Но:гаку*). Его маски – а в театре Но имеется две их разновидности – в целом следуют первому типу масок Гигаку и форме головы статуи Гаруды в Ко:фукудзи.

¹⁴ Индийская тематика характерна и для некоторых придворных танцевальных представлений Бугаку, например, «Байро ходзинраку», «Карё:бинга».



Маска Гаруды в театре Но

Так же как и в Гигаку, маска Гаруды в театре Но окрашена в зелёный и красный цвета. А забегая вперёд, отметим, что форма клюва Гаруды в собрании образцов-прорисовок буддийских персонажей для художников «Буцудзо:дзуи» (о котором будет сказано ниже) скорее близка индийскому индуистскому образу.

Если связь образа Гаруды с танцевальным искусством прослеживается в разных буддийских культурах, то связь его с исполнением на музыкальных инструментах, о чём речь пойдёт далее, очень опосредована. Встречаются индуистские колокольчики с навершием в виде скульптурки Гаруды, в Монголии головка смычкового инструмента *хуура* (разновидности *морин хуура*) иногда вырезалась в виде головы Гаруды.

Одно из первых японских изображений Гаруды упоминается в «Нихонсёки»: в 651 г., в правление императора Ко:току, было закончено вышивание изображения Будды с сопутствующими бодхисаттвами Мондзю и Фугэн и существами восьми рангов (то есть тэнрю: хатибусю:), в числе которых был и Гаруда [Фиссер, с. 26]. Вероятно, этот образ был китайского происхождения.

Затем изображения Гаруды появляются в мандале Тайдзо:кай («Мир Чрева», Сокрытый мир; санскр. Гарбхадхату-мандала)¹⁵, причём они не сравнимы ни с одним известным ныне вне Японии образом Гаруды. Один Гаруда изображён играющим на поперечной флейте, другой – на раковине-трубе [Grotenhuis, p. 94; Thakur, p. 40].

Упомянутую мандалу привёз в IX в. из Китая Ку:кай (Ко:бо: Дайси) – основатель японского ваджраянского учения *сингон*, ставшего продолжением китайского эзотерического буддизма чжэньянь, или мицзяо (в Китае Ку:кай стал восьмым патриархом чжэньянь и фактически переместил учение в Японию). На мандале изображены божества, упомянутые в сутре «Дайнитикё:» (Махавайрочана-сутра). Она почитается и ваджраянским учением *сингон*, и учением *тэндай*. С неё были сделаны копии, в том числе мандала главного сингонского храма Конго:будзи¹⁶ (расположен на горе Ко:ясан, преф. Вакаяма).

Вопрос, на который мы постараемся ответить, – почему в Японии Гаруду стали изображать играющим на музыкальном инструменте? В известных нам публикациях, посвящённых образу Гаруды, этот вопрос не поднимался.

Музыкальный компонент китайско-японского Гаруды мог быть косвенным результатом смешения его образа с образами: а) калавинок (яп. *карё:бинга*) – птиц буддийского рая, также изображаемых с каким-либо музыкальным инструментом (лютней, трещотками, изредка с духовым инструментом); б) *киннар*, особенно киннар-музыкантов, танцоров и танцовщиц в облике получеловека-полуптицы, столь характерных для иконографии Юго-Восточной Азии¹⁷ (но в японской буддийской иконографии киннара традиционно изображается с барабаном типа *какко* или *цудзуми*¹⁸).

Смешение образов Гаруды (тиб. Кьонг) и киннары (тиб. шангшанг) наблюдается и в искусстве Тибета, шангшанг часто изображаются играющими на тарелочках, как и в индийском искусстве (напомним, что тарелочки *тяппа* входили в ансамбль представления Гигаку, где участвовал персонаж Гаруда). Возможно, что тибетское наименование киннары связано с названием тибетского бонского тарелкообразного колокола *шанг* (тиб. *gshang*), то есть отражает звенящий звуковой контекст появления этого полубожества, всегда связанный с представлениями о «райских» мирах. И иногда в тибетской иконографии киннара-шангшанг выступает в качестве Царя гаруд.

Однако в буддийском искусстве ни один атрибут божества не появляется случайно. В буддийских литературных источниках, насколько нам известно, нет никаких сведений о том, что Гаруда играл на каком-либо музыкальном инструменте. Нет таких сведений и в индуистских источниках, правда, есть косвенные данные о связи Гаруды с музыкальным звуком (упомянутые музыкальные инструменты со скульптурками Гаруды), в частности со

¹⁵ Всего на этой мандале изображено свыше 400 божеств разных рангов, в том числе божества индуистские, «перешедшие» на службу Будде в качестве его охранников.

¹⁶ Мандала состоит из двух частей, изображающих два мира буддийской космогонии – мир Конго:кай («Алмазный мир») и мир Тайдзо:кай. Каждая часть мандалы имеет размер 4,27×3,94 м и выписана на семи кусках шёлка. Как свидетельствуют документы, мандала была создана для храмового зала кондо:, построенного после пожара в 1149 г.

В 2016 г. храм Конго:будзи отметил 1200-ю годовщину со дня основания.

¹⁷ В иконографии Индии киннары предстают в облике получеловека полуптицы, мужская ипостась играет на цитре-монохорде *вина*, женская – на тарелочках. Образ киннар-музыкантов впоследствии становится более характерным для искусства стран Юго-Восточной Азии.

¹⁸ Это, в свою очередь, отражает смешение образов киннары и гандхарвы, поскольку в индийской иконографии с барабаном может изображаться гандхарва.

звучанием флейт (сопровождающих появление Гаруды в Гигаку), а в индуистской иконографии известны изображения четырёх- и восьмирукого Гаруды, в одной из рук которого находится раковина, но он не играет на ней, раковина в данном случае является символическим предметом, вероятно, указывающим на связь Гаруды с Вишну. А Вишну обычно изображается четырёхруким, в руках он держит метательный диск, булаву, лотос и раковину-трубу – инструмент, с ведийских времен связанный с воинскими действиями¹⁹.

Значимость и символика музыкальных инструментов, на которых Гаруда играет в Тайдзо:кай-мандале, – раковины-трубы и поперечной флейты – заставляет нас обратиться к индийской традиции. Роль звука, в первую очередь музыкального, в индуизме и тантризме чрезвычайно велика, он мыслится как начало начал – вся Вселенная возникает из первичного звука *нада*. Путь *нада* в йогическом учении об Освобождении считается одним из главных, духовная практика медитации на звук занимает значительное место в индийской культуре. В древних индийских учениях звук считается сущностью бога (Брахмана), посредством которого он являет себя в мир. Учение о звуке было развито в школах индуистской философии – мимансе, веданте. В веданте понятие «шабда-брахман» (санскр. *шабда* – «звук», «звучание») подразумевает тождество звука, его источника и символизируемого звуком объекта (божества). Подобные отождествления характерны и для сингонской традиции и отражены её иконографией²⁰.

Эзотерический буддизм, вобрав в свой пантеон практически всех индуистских божеств, поставив их на службу Дхарме и зафиксировав иконографией музыкальные атрибуты этих божеств, акцентировал звуковой музыкальный контекст передачи учения. Изображенные музыкальные инструменты начинают играть особую роль, становясь некими знаками силы божеств, символами духовной эстафеты, переданной божествами древнего индуизма их перевоплощениям в эзотерическом буддизме.

Индуистские божества, заимствованные буддизмом с некоторым понижением их статуса, всё же нуждаются если не в поклонении, то в особом поминании. Одной из форм почитания божеств в индуизме является перечисление их эпитетов или божественных имён, являющееся фактически молитвенной практикой. Среди эпитетов индуистского Вишну – Несущий Гаруду на флаге (гарудадхаджа) и Несущий раковину (шангхабхрт) [Столярова, с. 217]. В нашем случае мы видим переход «поминаний» индуистского божества в невербальную буддийскую сферу, где его «поминания» продолжают осуществляться, но посредством изображений его музыкального атрибута. Так музыкальная иконография становится важнейшим компонентом визуальной буддийской культовой практики.

Этимология имени Вишну – «всепроникающий» – отражает его способность к многочисленным перевоплощениям, фактически в индуизме он становится универсальным божеством. Вишну также перешёл в пантеон эзотерического китайско-японского буддизма, его японское имя – Битю:тэн. К сожалению, о его японской иконографии нам ничего не известно, но вот в росписях буддийских пещерных монастырей (Пещер тысячи будд) Могао (Дуньхуан, Синьцзян) встречается изображение Вишну на птице Гаруде.

¹⁹ Раковина-труба *бакура* упоминается в «Ригведе».

²⁰ Например, в Конго:кай-мандале вместо бодхисаттвы на лotosовом троне появляется его арфа (подробнее см. в ст.: [Есипова, 2017]).

Среди главных аватар²¹ Вишну в индуизме является Кришна, герой «Махабхараты», ставший одним из самых почитаемых божеств индуистского пантеона²². И не случайно одним из атрибутов Кришны также становится раковина-труба. В «Бхагавадгите» есть описание готовящихся к битве богов, дующих в раковину-трубу *шанкха*, в частности, Кришна дует в раковину по имени Панчаджанья («Обладающая контролем над пятью видами существ»). *Шанкха* стала также одним из главных храмовых инструментов, многие индуистские службы и ныне сопровождаются её звучанием, которое обрело символическое значение славления и очищения от грехов.



Раковины-трубы шанкха

²¹ «Понятие “аватара” (санскр. ava- – низ, tri – переходить; букв. – нисхождение, сошествие) сравнительно позднее – оно не встречается, например, в классических упанишадах, а появляется только в поздних. Древнейший термин для обозначения теофании – *pradurbhava*, “проявление”, “манифестация”. Концепция аватар согласовывала представления о трансцендентном бытии божества с идеей его имманентного присутствия в мире. Образы и последовательность аватар соотносены с представлениями о судьбах мира в круговращении циклов истории: нисхождение конкретной аватары соответствует определённому модусу мироздания и религиозно-нравственного состояния людей» [Забяко].

²² «Кришна <...> согласно ряду текстов, единственная “полная аватара” [Вишну], целиком вобравшая в себя центральный для всего вишнуизма образ (остальные передают его лишь частично); утверждая, что Кришна воплощает в себе всех других богов и что жертвы, приносимые им, обращены лишь к нему. [Бхагават-] Гита превращала политеизм раннего вишнуизма в религию единого божества – Вишну-Кришны, выступающего в разных образах» [Бонгард-Левин].

Раковину-трубу используют в ритуалах и сикхи. А буддийская раковина перешла и в шаманскую практику (например, в Туве).

Как аватара Вишну бог Кришна оказывается также тесно связан с Гарудой. В «Бхагавадгите» же Кришна говорит о том, что он может принимать и форму Гаруды.

В буддийских джатаках история Кришны (в индийском буддизме Кришну называют Васудева, Канха и Кешава) отличается от индуистской версии, он упоминается как легендарный принц Дваравати. Дваравати – это государство, существовавшее в IV–XI вв. на территории современного Таиланда, к VII в. ставшее центром буддизма Юго-Восточной Азии и местом паломничества²³. Здесь уместно вспомнить, что в Японии в эпоху Нара в репертуар придворной музыки входила музыка *торагаку/дорагаку*, которую исследователи считают музыкой Дваравати. Известно, что в 731 г. в музыкальной палате Гагакурё: числилось 62 исполнителя *торагаку*. В «То:дайdzi ё:року» – «Краткой истории То:дайdzi», 1134 г. (материалы которой монахи монастыря То:дайdzi собирали в течение периода Камакура из более древних архивов), в описании празднования по случаю освящения статуи Великого Будды в 752 г. наряду с другими жанрами, входившими в программу, называется и музыкальное представление *торагаку/дорагаку*, причём уточняется, что оно представляло собой процессию танцоров и музыкантов, которые прошли вокруг четырёх храмов и затем остановились перед статуей Будды. Подробных описаний этого представления не сохранилось (но не исключено, что среди участников могли быть интересующие нас персонажи).

Гаруда с раковиной-трубой в Тайдзо:кай-мандале, вероятно, является проявлением индуистского бога Вишну (или одновременно и его аватары Кришны, или Кришны-Васудевы), но этот образ Гаруды (с раковиной-трубой) в дальнейшем не получил развития в японском буддийском изобразительном искусстве, однако в виде звукового кода это воплощение божества сохранилось в буддийской аудиосреде Японии (об этом см. ниже).

Раковина-труба как водный символ²⁴ может ассоциироваться со змеями нагами – врагами индуистского Гаруды, однако в соответствии с местными традициями в разных буддийских культурах сюжет этой вражды модифицировался. В Китае в переводах буддийских текстов место нагов «занял» дракон (кит. лун, яп. *рю:*). А поскольку дракон в Китае – древнейший императорский символ, то вражда Гаруды к змеям не распространялась на собственно драконов. Соответственно и сюжет пожирания Гарудой змей несвойствен ранней китайской и японской иконографии, хотя и встречается.

В буддизме раковина-труба стала одним из главных (наряду с колокольчиком) символических звукопроизводящих орудий. Звук её и осмысливается буддистами как звук Дхармы, как метафора голоса Будды. Роль раковины-трубы в индуизме и буддизме сравнима с ролью колокола в христианстве и рога шофара в иудаизме. Раковина считается одним из восьми благоприятных символов буддизма, а в народе считается, что её звук способен отгонять злых духов.

Здесь уместно вспомнить уникальную японскую скульптуру будды Якуси с раковиной *хорагай* в храме О:кубодзи, одна из ипостасей которого носит имя «Провозглашающий

²³ Образ Кришны известен в искусстве Вьетнама и Камбоджи VI–VII вв., государств Фунань и Ченла (на территории Таиланда) VII–VIII вв.

²⁴ Не случайно в тибетском буддизме раковина используется не только как сигнальный инструмент, но и как сосуд для священной воды.

Дхарму». Считается, что скульптуру создал сам Ку:кай. Как и в случае с Гарудой-«музыкантом», появление в руках будды не свойственного ему атрибута (раковины-трубы)²⁵ имеет особый скрытый смысл [Есипова, 2017].

В Японию вместе с другими буддийскими реалиями раковина-труба (яп. *хорагай*) была завезена из Китая (или из Кореи), где в эпоху Тан называлась *бэй*. В Дуньхуане (пещера № 249) есть довольно раннее (эпохи Западной Вэй, середина VI в.) изображение небесного музыканта, дующего в небольшую белую раковину, позднее раковина-труба появится в составе «райских» оркестров в китайской и японской амидаистской живописи. В Японии и Корее, видимо, следуя древнеиндийским представлениям, раковина станет и военным сигнальным инструментом (яп. *дзингай*, кор. *нагак*), заменив используемые с древних времён военные рога. В сингонской традиции раковины *хорагай* с барабанами (а совместное звучаний *шангха* и барабанов упоминается в одной из джатак [Conch]) звучат во время ритуала *гома* (санскр. *хома*), связанного с огненным жертвоприношением. А огонь – один из символических признаков Гаруды, ведь согласно индуистской мифологии, когда Гаруда родился, он сиял так, что боги приняли его за Агни – бога огня и стали поклоняться ему как воплощению Солнца. (Связь Гаруды с солнцем зафиксирована в бирманском календаре, где дни недели соответствуют планете и животному: воскресенью соответствует Солнце и Гаруда).

По-видимому, огонь и звучание раковин-труб подразумевают некое тайное участие в ритуале или присутствие Гаруды. И ныне в Японии во время фестивалей огня не только в сингонских, но и некоторых дзэнских храмах, как правило, звучат *хорагай*, как бы фиксируя посредством аудиоканала символическую связь или цепочку взаимопревращений: Огонь–Гаруда–Кришна–Вишну–Будда.

В индуистской мифологии Гаруду и Кришну объединяет и сюжет борьбы со змеями: Гаруда побеждает змеев нагов, Кришна – водяного змея Калия. Согласно «Бхагавата-пуране» Гаруда не смог убить Калия, так как тот скрылся в реке, куда входит Гаруда не мог из-за заклятия, тогда в реку вошёл Кришна и, победив змея, танцевал на его головах.

Один из индийских иконографических образов Кришны – Калия-даман: Кришна предстаёт танцующим на побеждённом змее Калия. Не исключено, что этот образ Кришны – одного из главных персонажей литературы и искусства Индии, о котором сложено множество мифов и сказаний, – присутствует в японском придворном танцевальном представлении Бугаку «Гэндзэ:раку». И хотя считается, что происходит «Гэндзэ:раку» из Восточного Туркестана, и существует несколько трактовок его содержания, но общий сюжет представления – герой в устрашающей маске с копьём сражается со змеем – скорее всего индийского происхождения и может быть связан с историей сражения Кришны с Калия. Кришна мог являться в устрашающем облике, кроме того, змей в «Гэндзэ:раку» представлен в виде маленькой позолоченной фигурки, что может отражать тот момент битвы, когда Кришна невероятно увеличился в размерах, обретя вселенскую мощь.

В тибетской иконографии мы встречаем изображения синкретического образа – Кришна-Гаруда. Этот образ объединяет Кришну как аватару Вишну и ездового животного (вахану) Вишну – птицу Гаруду. Кришна-Гаруда изображается держащим в руках и клюве извивающуюся змею, на шее у него ожерелье из змей. Стоит Кришна-Гаруда двумя

²⁵ Будды никогда не изображаются с музыкальным инструментом, а колокольчик, появляющийся в руке некоторых будд, является символическим предметом, участвующим в мудрах.

птичьими лапами на лotosовом троне, на голове между рогами – лotosовая корона, в ней – солнце и луна [Жуковская, 1970, с. 111]. Связь Гаруды с божествами Солнца и Луны зафиксирована в ранней буддийской иконографии монастырских пещер Кизила (о чём упоминалось выше). В Индонезии встречаются изображения Кришны на Гаруде.

Раковина-труба как атрибут Кришны, хотя и присутствует в индийской традиции, но её иконографическая «роль», конечно, не сравнима с главным атрибутом Кришны, являющегося в образе божественного Пастуха, – поперечной флейтой (санскр. *вену* или *вамса*, ныне она называется *бансури*), важнейшим инструментом индийской музыкальной культуры, история которого восходит к ведийским временам (с сопровождением флейты *вену*, так же, как и с сопровождением арфы *вина*, исполнялись ведийские гимны)²⁶.



Кришна Венугопал (Играющий на *вену*).
Национальный музей, Нью-Дели, Индия

²⁶ Поперечная флейта подробно описана в трактате «Натьяшастра» как один из главных музыкальных инструментов, а впервые её изображение появляется на барельефах Санчи (I в. н.э.).

Флейта Кришны, приводящая в состояние божественного экстаза, стала не только символом, но и воплощением или метафорой голоса этого божества, устанавливающего мировую гармонию. И как эстафета флейта Кришны переходит к китайско-японскому буддийскому Гаруде.

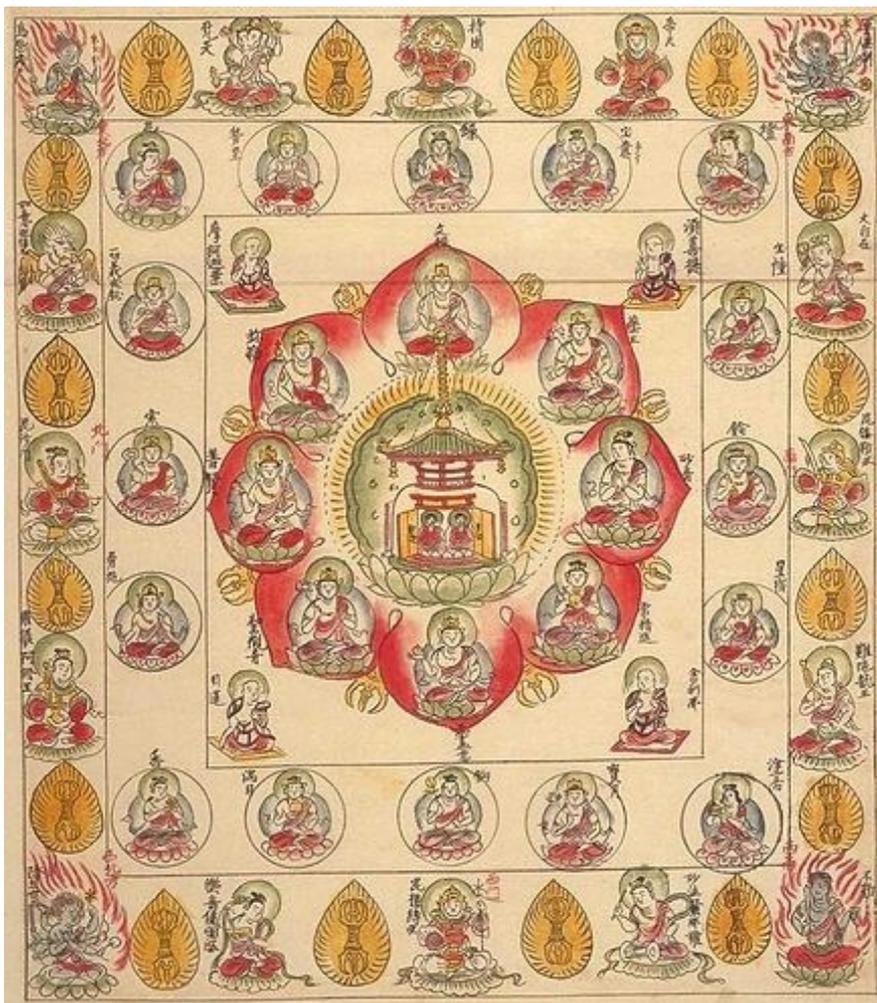
В Тайдзо:кай-мандале Гаруда с флейтой помещён в секции, называемой гэконго:бу-ин в числе других божеств-охранников [Grotenhuis, p. 94].

Около X в. в Японию попадают китайские руководства по буддийской живописи (которые впервые были опубликованы только в конце XVII в.), и там есть образ Гаруды в виде получеловека-полуптицы, стоя играющего на поперечной флейте.



Карура в «Буцудзо:дзуи» («Свод буддийской иконографии», 1690)

Позднее на Лotosовой мандале Царь гаруд (Карура-о:), также играющий на поперечной флейте, будет изображён сидящим в позе лотоса (что может намекать на медитативную практику) на лotosовом троне (что свидетельствует о высоком статусе божества); его имя – Точный Звук (яп. Нё:он).



Мандала Лotosовой сутры. Гаруда – слева, второй сверху

Что может означать это имя? Можно полагать, что он сам в данном случае является воплощением звука вибраций, производимых флейтой, – некогда флейтой Кришны. А определение «точный» с точки зрения древнекитайской музыкальной науки должно означать, что его мелодия соответствует тону абсолютной высоты 12-ступенной шкалы *люй-люй* или *шиэрлюй* («12 люй [мер/тонов]»); яп. *дзюнирицу*), то есть звук древнеиндийской флейты – мелодии-вибрации голоса Кришны – «переосмыслен» в рамках темперированной китайской звуковой шкалы со всеми её космологическими коннотациями²⁷ и таким образом включён в музыкально-звуковой контекст китайской цивилизации²⁸.

Надо отметить, что в Китае поперечная флейта – древнейший инструмент, не исключено, что ещё более древний, чем в Индии. По одной версии, поперечная флейта была завезена в Китай в эпоху Хань. Легенда же приписывает её создание императору Хуан-ди.

²⁷ Установление и исчисление строя *люй-люй* в соответствии с космологическими параметрами каждой новой династии в Китае было важнейшим государственным актом. На этот звуковысотный эталон в целях установления вселенской гармонии посредством исполнения музыки *яюэ* в обязательном порядке предписывалось ориентироваться всей империи.

²⁸ Подобное «переосмысление» потребовалось при заимствовании Китаем индийских санскритских песнопений. Невозможность совместить переведённый с санскрита на китайский (односложный и тональный) язык текст с мелизматической мелодикой песнопений вызвал необходимость китаизации индийской буддийской мелодики. Создание первых собственно китайских буддийских песнопений относят к III в.

Ранние сохранившиеся образцы китайских поперечных флейт датируются периодом Сражающихся/Борющихся царств (475–221 до н.э.), но один найденный в раскопках артефакт IX в. до н.э. предположительно является примитивной поперечной флейтой.

В гатхе, которую произносит Будда в Лotosовой сутре, поперечная флейта (кит. *ду*), так же, как и продольная флейта *сяо*, упоминается в числе музыкальных инструментов, игрой на которых, их «чудесными звуками оказывают почтение [Будде]» [Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы, Глава II. Уловка]. Как свидетельствует буддийская иконография, флейта всегда связана с райскими мирами, символизируя небесную радость.

Играющий стоя на поперечной флейте Гаруда появится и среди скульптур 28 божество-охранников Тысячерукой Каннон²⁹ в тэндайском храме Сандзю:сангэндо: в Киото (храм был построен в 1164 г.) Скульптор явно следовал живописному образцу руководств, но добавил существенный «музыкальный» компонент: его Гаруда приплясывает (намёк на танец Кришны, победившего змея?) или отбивает такт ногой.



Скульптура Гаруды в храме Сандзю:сангэндо:

В иконографической концепции этого храма Гаруда, играющий на флейте, как нам представляется, фиксирует помимо прочего одну из стадий медитации на звук [Есипова, 2014, с. 224–243] (индийские практики подобной медитации перешли в буддизм³⁰).

²⁹ Образ Тысячерукой Гуаньинь (яп. Каннон), так же, как и «штат» её охранников, сложился в китайском эзотерическом буддизме эпохи Тан. Но если в китайском буддизме у Гуаньинь было 24 охранника, то в Японии их стало 28.

³⁰ В буддизме появляются будды и бодхисаттвы-олицетворения того или иного звука.

Скульптурных изображений Гаруды в Японии мало, но одного этого достаточно, чтобы увековечить в истории буддийской иконографии этот его «музыкальный» образ. В Сандзю:сангэндо: Гаруда играет на большой японской (китайского происхождения) поперечной флейте, вероятно, *о:тэки*³¹ или *рю:тэки* (кит. *лунди* – «драконовая флейта/ди»). *Рю:тэки*, наряду с язычковым духовым инструментом *хитирики*, играющим почти в унисон, – главный мелодический инструмент придворной и храмовой музыки *гагаку* китайского стиля *то:гаку* («танская музыка»), имеющей отношение к буддийскому контексту. Считается, что звучание *рю:тэки* символизирует дракона, парящего между небесным и земным мирами (небесный мир представляет звучание губного органа *сё:*, а земной – *хитирики*). То есть положение партии флейты в музыкальном пространстве композиции соответствует космологическому пространству гаруд. И если обычно в буддийских изображениях Гаруды в клюве его находится змей нага (в китайской интерпретации – дракон), то в китайско-японской иконографии эзотерического буддизма своим клювом он производит звук на «драконовой» (!) флейте.

Интересно отметить, что у многих азиатских народов, в том числе у китайцев, в древности флейты (правда, в большинстве продольные, а не поперечные) делались из кости большой птицы – грифа, орла и др. (эта традиция в Средней Азии дожила до XX в.), то есть обнаруживается ещё и органическая связь: флейта как «порождение» или «продолжение» самого тела орла. К тому же во многих культурах Евразии, особенно у народов Сибири, орёл, так же, как и Гаруда, является символом огня.

Как известно, в индуизме боги могли являться в мире смертных (на земле) в разных обликах, встречаются и объединённые формы воплощения божеств (так, Шива может появляться в объединённой форме человека, птицы и животного). Аналогичные перевоплощения характерны и для буддизма. Известен монгольский сюжет, в котором бодхисаттва Очирвани (Ваджрапани) перевоплощается в Гаруду. В китайском и японском буддизме облик Гаруды могут принимать разные бодхисаттвы³², например, китайская Гуаньинь, она же японская Каннон (санскр. Авалокитешвара), о чём говорится в 25-й главе Лотосовой сутры (в свою очередь в эзотерическом буддизме Гаруда входит в число охранников Тысячерукой Гуаньинь/Каннон). Согласно главе 24-й той же сутры, в виде Гаруды могут выявлять себя и другие бодхисаттвы, например бодхисаттва Чудесный Звук (кит. Мяоинь-пуся, яп. Мё:он-босацу, санскр. Гадгадасвара). Вероятно, отсюда и персонаж Лотосовой мандалы Нё:он-Карура-о: – Царь гаруд Точный звук. По легенде, сам Будда Шакьямуни в одном из своих предыдущих рождений был Царём гаруд.

Ещё одно интересное иконографическое сопоставление: Мё:он-босацу (бодхисаттва Чудесный Звук) изображается играющим на лютне *бива*, и в Индонезии (где был распространён ранний ваджраянский буддизм) есть редкое скульптурное изображение Вишну, стоящего на Гаруде и играющего на лютневом инструменте. Здесь связующими нитями бодхисаттвы Чудесный Звук и бога Вишну являются Гаруда и звучание божественной лютни.

³¹ *О:тэки* («большая флейта») – японское название китайской поперечной флейты *хэнди*, три образца её сохранились в Императорской сокровищнице Сё:со:ин. Флейта *рю:тэки* придворного оркестра *гагаку* (музыки китайского стиля *то:гаку*) принадлежит к тому же семейству; ныне оба термина стали синонимами.

³² Согласно Лотосовой сутре некоторые бодхисаттвы могут являть себя в различных обликах – от будд до человека и других существ: «...следуя особенностям тех, кого должен спасти, [он] появляется в [подходящем] облике» [Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Гл. XXIV: Бодхисаттва Чудесный Звук].



Вишну с лютней на Гаруде. Музей Негери Пропинси, Бали

В джатаках, в том числе в Гхата-джатаке, где описываются прошлые жизни Будды и его последователей, Кришна выступает как прошлое воплощение одного из самых близких учеников Будды и «главного генерала дхармы» («дхарма-сенапати») Шарипутры (яп. Сярихоцу), то есть Шарипутра – буддийская инкарнация Кришны. Таким образом, Кришна – довольно значимый персонаж в эзотерическом буддизме. Возможно, что одним из воплощений Кришны-Шарипутры является бодхисаттва-махасаттва Ондзё: (Ондзё:-босацу) – бодхисаттва Дивный Звук, изображённый играющим, стоя на поперечной флейте на решетке древнего восьмиугольного бронзового фонаря VIII в. у храма То:дайзи в Нара³³. Именно его флейта, точнее, её аудиовизуализируемые вибрации, выступающие в роли эстафеты божеств, наводят нас на эту мысль.

³³ Прежде отечественные искусствоведы считали его «небесным музыкантом», но о том, что это бодхисаттва, свидетельствует его нимб (яп. *гацу-рин* – букв. «лунный круг»).



Онзэ:-босацу. Фрагмент бронзового фонаря у храма То:дайдзи

Образ буддийского Гаруды, вероятно, оказал влияние и на иконографию древнекитайского бога грома барабанщика Лэй-гуна, история которого восходит к эпохе Хань или ещё более ранним временам. В эпоху Тан его описывали как «крылатое свиноподобное существо чёрного цвета, с рогами и двумя когтями на передних и задних лапах, с каменным топором в передних лапах, поедающее красную змею» [Рифтин, 1990, с. 323]. В эти времена Лэй-гун, объединившись в пару с божеством ветра Фэнбо, вошёл в пантеон китайского буддизма как охранник учения. И китайская семантика барабана и барабанного боя в буддизме обрела новое значение: одна из джатак свидетельствует, что Будда уподоблял Дхарму (буддийское учение) ритмам барабана, а достигнув просветления, он говорил о «барабане бессмертия» [Есипова, (в печати)]. Ч. Уильямс указывает на одно китайское изображение божества Грома с крыльями Гаруды, которое напоминает бодхисаттву Ваджрапани [Уильямс, с. 289]. Позднее, по-видимому, произошла окончательная контаминация образов Лэй-гуна и Гаруды: в поздних китайских лубочных картинах Лэй-гун изображается летящим на туче в виде птицеголового чудовища с крыльями, птичьими лапами-ногами, в его правой руке – молот-колотушка, которым он последовательно ударяет по расположенным вокруг него бочонкообразным барабанам, соединённым между собой веревкой, производя раскаты грома. Гаруда оказал влияние и на образ китайского позднедаосского божества грома Синь Син Гоу-юань-шуай (Гоу – главнокомандующий по имени Синь Син)³⁴, заменившего в даосском пантеоне Лэй-гуна,

³⁴ По легенде, Синь Син был некогда бедным дровосеком, нашедшим на дне ущелья горы Божественного грома пять петухов. Он отнёс их матери домой. Когда она хотела зарубить одного из них, петух убил старуху ударом грома, потому что птицы оказались не чем иным как воплощением этой стихии... Петух, первоначально хотевший убить и дровосека, сжалился над ним, убедившись в его сыновней почтительности. Гром обратился в даоса и дал дровосеку 12 «огненных пилюль», приказав их проглотить. Синь Син превратился после этого в получеловека-полуптицу, и небесный император Тянь-ди передал ему контроль над всеми злыми духами [Рифтин, 2007, с. 570].

которого представляли в виде человека с клювом вместо носа, птичьими лапами и крыльями. В руках он держал зубило и молот, а под лапами-ногами изображались пять барабанов.

Если рассмотреть медитативный музыкально-звуковой контекст образов Гаруды, играющего на духовых инструментах, и Лэй-гуна, бьющего в барабаны, то окажется, что в этом контексте образы последовательно обусловлены: в йогической практике медитации на звук «слышания» звучания бамбуковой флейты, затем трубы (атрибуты Гаруды), переходящее наконец в гром (барабанный бой Лэй-гуна) – это три последние стадии медитативного процесса³⁵. Возможно, это сравнение покажется натяжкой, но не следует забывать, что китайской цивилизации с древнейших времен имманентно присущи и собственно музыкальное, и музыкально-философское мышление, параллельно развивавшиеся, а во многом и определявшие особенности мышления словесно-логического и художественного.

В Японии образ Гаруды оказал существенное влияние на образ горного демона Тэнгу, который в виде древнекитайской «небесной собаки» упоминается в «Нихонги», в VIII в. Со временем Тэнгу обрёл облик человека-птицы.

Наиболее известный ныне вид Тэнгу – Карасу Тэнгу (Ворон-Тэнгу) с человеческим телом и с крыльями – сформировался, по мнению специалистов, в эпоху Камакура (1185–1333), когда его изображения получили значительную популярность [Гаруда и Тэнгу].



Статуя Карасу Тэнгу в г. Камакура

³⁵ В разных традициях последовательности «слышания» несколько различаются, но всегда завершаются громоподобным звуком.

Видимо, своим появлением он обязан синтоистскому культу Идзуна гонгэн, первые сведения о котором появляются в конце XIII в. (Идзуна – название горы, где отправлялся культ, гонгэн – японский аналог понятия «инкарнация» или «аватара») ³⁶. Иконография Идзуна гонгэн свидетельствует, что скорее он является синтоистской «аватарой» Гаруды. Изображение Идзуна гонгэн в виде Гаруды-Тэнгу, летящего, стоя на белой лисе (в качестве ваханы), мы находим во втором, расширенном издании «Буцудзо:дзуи» 1783 г.



Идзуна гонгэн в «Буцудзо:дзуи» (1783)

Видимо, воинственное начало Гаруды-Тэнгу послужило причиной того, что культ Идзуна гонгэн стал ассоциироваться с воинскими искусствами. Образы Гаруды и Тэнгу на протяжении веков существовали параллельно (известны и маски Тэнгу, используемые во время синтоистских праздников).

В китайской народной мифологии прообраз японского Тэнгу – Тянь-гоу – играл на флейте (в одной из историй Тянь-гоу научил мальчика играть на этом инструменте, в другой – этот дух, сидя на крыше, слушал, как дети играют на флейте). Возможно, это своеобразный отклик на образ Гаруды-флейтиста иконографии китайского эзотерического буддизма.

³⁶ Культурная практика божества Идзуна гонгэн, связанная с магической практикой китайско-японской буддийской Дакинитэн, которая могла принимать облик лисы, упоминается в «Гэмпэй сэйсуйки» (1250), в «Кокон тёмондзю:» (1254). В XV в. она получила название *кицуна-цукаи* (связана с вызыванием духа лисицы) [Izuna Gongen].

Интересно, что собственно музыкальная буддийская флейтовая традиция в Японии окажется связанной с флейтой иного типа – продольной. Раннее изображение продольной флейты (*татэбуэ*) в руках небесного музыканта (*тэннин*) мы находим среди деревянных резных скульптурок храма Хо:рюдзи в Нара (VII в.) В середине IX в. религиозный деятель, монах Эннин, в 847 г. вернувшийся из Китая и ставший основателем учения тэндай, ввёл продольную флейту *сякухати* (*ко:дай сякухати* – «древняя *сякухати*»), восходящую к китайской флейте *дунсяо*, в практику исполнения сутр и молитв. Ныне эта флейта вышла из употребления, но что касается дальнейшей японской истории флейтового молитвенного звучания, то приблизительно в XV в. оно возродилось в практике дзэнской секты фукэ (фукэсю:; первоначально она была связана с сингонским буддизмом), именуемой *суйдзэн*, или *сякухати-дзэн*, – молитвенного исполнительства на продольной флейте *сякухати* (флейте того же названия, что и *ко:дай-сякухати*, но иного происхождения), и в дзэнской исполнительской практике *сякухати* сохраняются обе известные в иконографии играющего на флейте Гаруды позы: стоя (риссо:) и сидя (дзэдзо:). После запрещения фукэсю: в 1871 г. монахи-исполнители на *сякухати* создали объединение при дзэнском храме (направления риндзай) Кокутайдзи (на окраине г. Такаока префектуры Тояма), дав ему название «Мё:он кёкай» (позднее «Мё:он-кай»), что обычно переводят как «Общество чудесного звука» [Jin Nyodo]. Но Мё:он (Чудесный Звук) – это имя бодхисаттвы, который в иконографии изображается с музыкальным инструментом, и который, согласно Лотосовой сутре, мог проявлять себя и в виде Гаруды, а учитывая мистическую эстафетную роль музыкального звука, можно предположить, что являлся он в образе Гаруды-флейтиста по имени Нё:он Карура-о: (Царь гаруд Точный звук). Так посредством визуализируемого музыкального контекста, как нам представляется, обозначается духовная связь учения сингон и дзэнского направления фукэ.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Берзин Э.О. Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII в. М.: Восточная литература. РАН, 1995. 349 с.

Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация. 2-е изд. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 320 с.

Гаруда и Тэнгу. URL: <https://koshkopjos.livejournal.com/871108.html> (дата обращения: 10.02.2018).

Есипова М. Некоторые особенности буддийской музыкальной иконографии Японии // История и культура традиционной Японии 10 / *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности РГГУ. Вып. LXIX. СПб.: Гиперион, 2017. С. 59–76.

Есипова М.В. Иконография громовников-барабанщиков – японского Райдзина и китайского Лэйгуна // История и культура традиционной Японии 11 / *Orientalia et Classica*. Труды Института классического Востока и античности ВШЭ. Вып. I (LXXI). СПб.: Гиперион, 2018. С. 56–75.

Есипова М.В. Сокровенные смыслы музыкальной иконографии киотского храма Сандзю:сангэндо: // Япония 2014. Ежегодник / гл. ред. Д.В. Стрельцов. М.: АИРО–XXI, 2014. С. 224–243.

Жуковская Н.Л. Формы проявления культа природы в пантеоне и ритуалах ламаизма // Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. Сб. ст. М.: Наука, 1970. С. 103–115.

Забияко А.П. Кришна: многоликий образ «чёрного» бога. URL: <https://wiki.shayvam.org> (дата обращения: 10.02.2018).

Иофан Н.А. Культура Древней Японии. М.: Наука, 1974. 264 с.

Кузнецов Б.И. Бон и маздаизм. СПб.: Евразия, 2001. 224 с.

Кузнецов Б.И. Древний Иран и Тибет. История религии бон. СПб.: Евразия, 1998. 352 с. URL: <https://gigabaza.ru/doc/99148-pall.html> (дата обращения: 10.05.2017)

Рифтин Б.Л. Лэй-гун // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 323.

Рифтин Б.Л. Синь Син Гоу-юань-шуай // Духовная культура Китая. Энциклопедия в 6 т. Т. 2: Мифология. Религия / гл. ред. М.Л. Титаренко. Москва: Восточная литература, 2007. 869 с.

Столярова Е.В. Титулы эпического Вишну (анализ имен и практика их рецитации) // Розенберговский сборник. Востоковедные исследования и материалы. СПб.: Издательство А. Голода, 2014. С. 211–218.

Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы // Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / пер. с кит. и комм. А.Н. Игнатовича. М.: Ладомир, 1998. 537 с. URL: https://www.e-reading.by/bookreader.php/1021689/Sutra_o_cvetke_lotosa_chudesnoy_dharmy.html (дата обращения: 13.01.2018).

Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы / пер. с англ. С. Федорова. М.: Центрполиграф, 2011. 478 с.

Фиссер М.В. де. Древний буддизм в Японии / пер. с англ. А.Г. Фесюн. М.: «Серебряные нити», 2016. 471 с.

Conch. URL: <http://www.chinabuddhismencyclopedia.com/en/index.php/Conch> (дата обращения: 03.01.2018).

Grotenhuis E. ten. Japanese Mandala: Representations of Sacred Geography. Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1998. 240 p.

Izuna Gongen // Encyclopedia of Shinto-Combinatory Kami. URL: http://foxes.wikia.com/wiki/Izuna_Gongen (дата обращения: 16.05.2018).

Jin Nyodo No Shakuhachi 06 : [Аннотация к диску] Teichiku – XL-70139. 1998 / The International Shakuhachi Society. URL: komuso.com/albums/albums.pl?album=4 (дата обращения: 10.04.2018).

Slouber M. Carrying God: Merely a Mount or Independent Deity // Journal of Vaishnava Studies. 2012. Vol. 21. № 1.

Survey on of Bonpo monasteries and temples in Tibet and the Himalaya / Bon Studies 7. Delhi: Sanjanya Publication, 2003. R – Osaka, 2008. 884 p.

Thakur, Upendra. India and Japan, a Study in Interaction during 5th Cent. – 14th Cent. A.D. New Delhi: Abhinav Publications, 1992. 98 p.

Tianshu Zhu. The Sun God and the Wind Deity at Kizil. URL: <http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tianshu.html> (дата обращения: 10.05.2017).

Waterhouse D. Where did *Toragaku* come from? // *Musica Asiatica* 6. Ed. A. Maret. Cambridge, 1991. P. 73–94.

REFERENCES

Berzin, E.O. (1995). *Yougo-Vostochnaya Aziya s drevneishikh vremyon do XIII v.* [South-East Asia from ancient times up to the 13th cent.], Moscow: Vostochnaya Literatura [Oriental Literature]. RAN, 349 p.

Bongrad-Levin, G.M. (1993). *Drevneindiyskaya zivilisaziya* [Ancient Indian civilization]. 2nd ed. Moscow: Nauka. «Oriental Literature», 320 p.

Conch. URL: <http://www.chinabuddhismencyclopedia.com/en/index.php/Conch> (accessed: 03.01.2018).

de Visser, M.V. *Drevniy buddizm v Yaponii* [*de Visser M.W.* Ancient Buddhism in Japan] / Transl. A.G. Fesyun. Moscow: Serebryanyie niti, 2016, 471 p.

Esipova, M.V. (2014). *Musykalnaya ikonografiya kiotskogo hrama Sandzu:sangendo*: [Musical Iconography of Sanjūsangen-dō Temple in Kyoto – Hidden Meanings], Yaponia 2014. *Yezhegodnik* [Japan 2014. Yearbook], Moscow: «AIRO–XXI», pp. 224–243.

Esipova, M.V. (2017). *Nekotorye osobennosti buddiiskoi muzykalnoi ikonografii Yaponii* [Some features of the Japanese Buddhist music iconography] // *Istotiya i kultura tradizionnoi Yaponii 10* [History and Culture of Traditional Japan 10] / *Orientalia et Classica. Trudy Instituta vostochnyh kul'tur i antichnosti* [Papers of the Institute of Oriental and Classical Studies], Issue LXIX. St-Petersburg: Guiperion, 2017, pp. 59–76.

Esipova, M.V. *Ikonografiya gromovnikov-barabantchikov – yaponskogo Raidzina i kitaiskogo Leiguna* [Iconography of Thunder God-drummers – Raijin of Japan and Lei-gong of China] // *Istotiya i kultura tradizionnoi Yaponii 11* [History and Culture of Traditional Japan 11] / *Orientalia et Classica. Trudy Instituta vostochnyh kul'tur i antichnosti* [Papers of the Institute of Oriental and Classical Studies], Issue I (LXXI). St-Petersburg: Guiperion, 2018, pp. 56–75.

Garuda i Tengu [Garuda and Tengu]. URL: <https://koshkopjos.livejournal.com/871108.html> (accessed: 10.02.2018) (in Russian).

Grotenhuis, E. (1998). *Japanese Mandala: Representations of Sacred Geography*. Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 240 p.

Iofan, N.A. (1974). *Kultura Drevnei Yaponii* [Ancient culture of Japan]. Moscow: Nauka, 264 p.

Izuna Gongen // *Encyclopedia of Shinto-Combinatory Kami*. URL: http://foxes.wikia.com/wiki/Izuna_Gongen (accessed: 16.05.2018)

Jin Nyodo No Shakuhachi 06.Teichiku – XL-70139, 1998 / The International Shakuhachi Society. URL: <http://www.komuso.com/albums/albums.pl?album=4> (accessed: 10.04.2018).

Kuznetsov, B.I. (1998). *Drevniy Iran i Tibet. Istoriya religii bon* [Ancient Iran and Tibet. History of Bon religion]. St-Petersburg: Eurasia, 352 p. URL: <http://gigabaza.ru/doc/99148-pall.html> (accessed: 10 May 2018).

Kuznetsov, B.I. (2001). *Bon i mazdaizm* [Bon and Mazdaism]. St-Petersburg: Eurasia, 224 p.

Riftin, B.L. (1990). *Lei-gun (Lei Gong)* // *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow: Soviet encyclopedia, p. 323.

Riftin, B.L. (2007). Sin' Sin Gou-yuan' shuai [Sin Sing Gou yuan-shuai] // Duhovnaya kultura Kitaya. Enciclopedy [Spiritual culture of China. Encyclopedia, 6 vols.]. V. 2: Mithology. Religion. Moscow: Vostochnaya Literatura [Oriental Literature], 869 p.

Slouber, M. (2012). Carrying God: Merely a Mount or Independent Deity, *Journal of Vaishnava Studies*. Vol. 21, № 1.

Stolyarova, E.V. (2014). Tituly epicheskogo Vishnu (analiz imyon i praktyika ih recitacii) [The Names of Epic Vishnu (Analysis of Names and Practices of Recitation)] // Rozenbergovskii sbornik: vostoovednye issledovaniya i materialy [Rozenberg almanac. Oriental studies and materials]. St-Petersburg: A. Golod Publishing House, pp. 211–218. (In Russian).

Survey on of Bonpo monasteries and temples in Tibet and the Himalaya (2003) / Bon Studies 7. Delhi: Sanjanya Publication, R – Osaka, 2008, 884 p.

Sutra o Zvetke Lotosa Chudesnoi Dharmy. (1998) [Sutra of the Lotus Flower of the Wonderful Dharma] // Sutra of Innumerable Meanings. Sutra of the Lotus Flower of the Wonderful Dharma. Sutra on comprehension of Acts and Comprehensive Wisdom Bodhisattva's Dharma / Transl., comment. by A.N. Ignatovich. Moscow: Ladomir, 2007, 560 p. URL: https://www.e-reading.by/bookreader.php/1021689/Sutra_o_cvetke_lotosa_chudesnoy_dharmy.html (accessed: 13.01.2018)

Thakur, Upendra. (1992). India and Japan, a Study in Interaction during 5th Cent. – 14th Cent. A.D. New Delhi: Abhinav Publications, 98 p.

Tianshu, Zhu. The Sun God and the Wind Deity at Kizil. URL: <http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tianshu.html> (accessed: 10.05.2017).

Uiljams, Ch. (2011). Kitajskaja kultura: mify, geroi, simvoly [Williams C.A.S. Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives]. Moscow: Tsentrpoligraph [Centrepolygraph], 478 p.

Waterhouse, D. (1991). Where did *Toragaku* com from? // *Musica Asiatica* 6. Ed. A. Marett. Cambridge, pp. 73–94.

Zabiyako, A.P. Krishna: mnogolikiy obraz «chyornogo boga» [Krishna: the many-faced image of the «black God»]. URL: <https://wiki.shayvam.org> (accessed: 10.02.2018) (In Russian).

Zhukovskaya, N.L. (1970). Formy proyavleniya kul'ta prirody v panteone i ritualah lamaizma [The Cult of Nature Manifestation Forms in the Pantheon and the Rituals of Lamaism] // *Religiya i mifologiya narodov Vostochnoi i Yuzhnoi Asii* [Religion and Mithology of the peoples of East and South Asia]. Moscow: Nauka, pp. 103–115. (In Russian).

Поступила в редакцию 30.05.2018

Received 30 May 2018

Японские исследования. 2018. №3. С. 34–48.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 34–48.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10018

Кинематограф XII века: традиционалистские теории кино в Японии 1930-х – 1940-х годов

А.А. Фёдорова

Аннотация. В статье рассмотрен период в истории Японии, когда кинематограф этой страны, всегда развивавшийся в диалоге с Западом, стремился стать воплощением исключительно «японского» культурного наследия. Поиски «чистого» национального стиля были продиктованы ростом национализма и политической конфронтацией с Западом, а также отсутствием коммерческого успеха японских кинофильмов на международной арене. Попытки наиболее прогрессивных киностудий модифицировать свою продукцию, приблизив её к западноевропейскому стандарту, не увенчались успехом. Несмотря на активное внедрение западных технологий, методов съёмки и монтажа, японский кинематограф не получил широкого международного признания, потоки экспорта не увеличились, что толкало бывших сторонников заимствования у Запада на поиски «особого» японского пути. Стремясь выявить истоки японской киновыразительности, не замутнённой влиянием извне, режиссёры и теоретики 1930-х–1940-х годов обращались к традиционным искусствам домэйзийской Японии. Искусствовед Окудайра Хидэо (1905–2000) и кинокритик Иمامура Тайхэй (1911–1986) видели основу современного киноискусства в эстетике средневековых иллюстрированных свитков *эмаки*. Физик, литератор и эссеист Тэрада Торахико (1878–1935) указывал на сходство поэзии «нанизанных строф» *рэнку* с кинематографическим принципом монтажа. Сближение кинематографа с традиционными видами искусства помогало теоретикам переосмыслить кинематограф, привезённый в Японию из-за рубежа и являвший собой живое воплощение западной модернизации, как часть культурно-исторической традиции Японии, и в то же время позволяло повысить статус самих традиционных искусств, которые в условиях постоянного сравнения с культурными достижениями Запада нередко нуждались в «оправдании». Парадоксальным образом решающую роль в формировании традиционалистских тенденций сыграло знакомство Японии с советской теорией монтажа. Важным открытием для японских теоретиков стала статья С.М. Эйзенштейна «За кадром» (1929), раскрывающая «монтажность» традиционной японской культуры и призывающая японцев «понять и применить свою культурную особенность к своему кино».

Ключевые слова: японский кинематограф, теория кино, монтаж, традиционализм, средневековые свитки *эмаки*, японская поэзия, советский кинематограф.

Автор: Фёдорова Анастасия Александровна, PhD, кандидат искусствоведения, доцент Института классического Востока и античности Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ. ORCID: 0000-0002-9931-053X E-mail: aafedorova@hse.ru

Twelfth-century cinema: traditionalist film theories in Japan of the 1930s-1940s

A.A. Fedorova

Abstract. The article considers a unique period in Japanese history, when instead of engaging in a cultural dialogue with the West, Japanese cinema aspired to position itself as an embodiment of exclusively "Japanese" artistic tradition. The search for a "pure" national style was determined by the growth of nationalism and political confrontation with the West, as well as the lack of commercial success of Japanese cinema abroad. Japanese film studios' attempts to modify their products by bringing them closer to the West European standard did not bear fruitful results. Despite the introduction of Western technologies, methods of filming and editing, Japanese cinema did not receive wide international recognition. Triggered by the inability to expand Japanese film export, former proponents of learning and adapting from the West set on a search for a uniquely "Japanese" path. Seeking to redefine the origins of an ultimately Japanese cinematic expression, filmmakers and critics in the 1930s and 1940s turned to the traditional arts developed in pre-modern Japan. Art historian Okudaira Hideo (1905–2000) and film critic Imamura Taihei (1911–1986) saw the origins of modern cinema in the aesthetics of illustrated *emaki* scripts. A physicist and a writer, Terada Torahiko (1878–1935), also engaged in film critics, emphasized the resemblance between the traditional "linked verses" *renku* poetry and the cinematic principle of montage. Brought to Japan from abroad, cinema was often seen as a living embodiment of the Western influence and modernity. By theorizing cinema within the framework of traditional Japanese arts, film critics in the 1930s and 1940s were able to reestablish cinema as a part of cultural heritage associated with traditional Japan. At the same time, they also succeeded in elevating the social status of traditional arts, which due to constant comparisons with the West, still needed a sense of "justification". Paradoxically, Japan's acquaintance with Soviet montage theory played a decisive role in shaping the traditionalist tendencies in Japanese film theory. Sergei Eisenstein's article "Behind the Frame" (1929), which identifies "montage" as an underlying principle of traditional Japanese culture and urges Japanese "comrades" to understand and apply "their cultural peculiarity to their own cinema" had been especially influential.

Keywords: Japanese cinema, film theory, montage, traditionalism, *emaki* scrolls, Japanese poetry, Soviet cinema.

Author: Fedorova Anastasia A., PhD, Associate Professor at the Institute for Oriental and Classical Studies, Faculty of Humanities, National Research University "Higher School of Economics". ORCID: 0000-0002-9931-053X E-mail: aafedorova@hse.ru

Название этой статьи навеяно книгой выдающегося японского режиссёра Такахата Исао (1935–2018) «Анимация XII века» (1999). Один из основателей студии «Гибли» (Studio Ghibli) известен во всём мире не только как талантливый художник и продюсер, но и как знаток живописи, искусства, истории анимации. Такахата стал также автором первой в Японии книги, посвящённой творчеству Юрия Норштейна [Такахата, 1984]. В круг интересов режиссёра вошло и традиционное искусство Японии. В книге «Анимация XII века» Такахата проводит параллели между средневековыми иллюстрированными свитками *эмаки* и экранными искусствами современности – анимацией и кинематографом

[Такахата, 1999]. Об увлечении режиссёра традиционалистской эстетикой можно судить и по его последней полнометражной картине «Сказание о принцессе Кагуя» («Кагуя химэ но моногатари», 2013). В основу фильма лёг сюжет одного из старейших произведений художественной повествовательной прозы Японии «Повесть о старике Такэтори» (*Такэтори моногатари*, конец IX – начало X в.) Цветовая гамма и стиль рисунков фильма также черпают вдохновение в традиционных жанрах японской живописи (свитки *эмаки*, монохромные рисунки тушью *суйбокуга*, и т. д.)

Обращение к традиционалистским мотивам во многом продиктовано условиями глобализации, в которых существует современная Япония. Домэйдзийская культура воспринимается сегодня как экзотическая, и потому притягательная, не только на международной арене, но и внутри самой Японии. Попытки переосмыслить кинематограф и анимацию с точки зрения взаимодействия этих искусств с традиционной японской культурой предпринимались и ранее. В своём исследовании *эмаки* Такахата опирается на выводы, сделанные японскими искусствоведами 1930-х – 40-х годов. Каковы были суждения этих теоретиков? В каких условиях создавались? Какую роль сыграли в развитии теоретического киноведения Японии? Ответить на эти вопросы нам поможет анализ теоретических трактатов Тэрада Торахико, Имамура Тайхэй и Окудайра Хидэо, создававшихся в диалоге и под непосредственным влиянием советской теории монтажа.

В отличие от японской литературы, театра, изобразительных искусств, существовавших задолго до открытия страны для контактов с Западом, кинематограф был завезён в Японию из-за рубежа и долгое время воспринимался как «западная» новинка. В марте 1897 г., спустя месяц после первых показов, газета «Осака Асахи» писала, что новое изобретение «замечательно тем, что даёт возможность быстро и наглядно ознакомиться с разными обычаями Западной Европы» [Gerow, p. 42]. В этой же газете говорилось, что в Киото планируется раздача бесплатных билетов в кино для тех, кто старше шестидесяти, чтобы они «наконец-то смогли правильно понять ситуацию в Европе», ведь многие из них продолжают вести себя так, «словно американцы и европейцы – не люди, а дикие звери, что наносит ущерб воспитанию молодого поколения». Схожие идеи пропагандировала газета «Токио Асахи» в апреле 1897 г., воспевая возможности кинематографа «показывать обычаи, манеры, знаменитые достопримечательности и города Европы и Америки». Первым в Японии приобрёл права на коммерческое использование кинематографа успешный предприниматель и бывший одноклассник Огюста Люмьера Инабата Кацутаро. Позже он вспоминал, что принял решение о сделке, посчитав кинематограф «наиболее подходящим средством ознакомления японцев с культурой Запада» [Токи and Mizoguchi].

Как и многие другие технологии, привнесённые в Японию извне, кинематограф быстро был приспособлен к культурным особенностям страны. Как и в театре Кабуки, мужские и женские роли в кино исполняли актеры-мужчины. Неотъемлемой частью японской кинокультуры стали комментарии специальных декламаторов *бэнси*. Во время показа фильмов они стояли возле экрана и исполняли традиционную для театров Кабуки, Но и Бунраку функцию певцов-сказителей *гидаю*. Уже в 1908 г. был снят первый игровой японский фильм «Битва у Хоннодзи» – историческая драма (*дзидайгэки*) о сражениях средневековой Японии. Жанр *дзидайгэки* также пришёл в кино из средневекового японского театра и по сей день является одним из важнейших, пропагандируя превосходство

традиционного японского оружия и морали над западным рационализмом и технологичностью.

В то же время японские режиссёры никогда не прекращали учиться у Запада, приспособив западные жанры и стилистику для осуществления собственных задач [Ямамото]. В 1920 г., на базе компании, продюсирующей спектакли театра Кабуки, была основана одна из крупнейших киностудий Японии – «Сётику». Главной целью новой компании было вовсе не продолжение традиций японского театра, а уход от них. В интервью, посвящённом открытию новой студии, её директор Отани Такэдзиро писал о серьёзном отставании Японии. Своей целью он видел производство современных фильмов, которые не будут уступать по своему художественному уровню европейским картинам, станут востребованы на международном рынке, и таким образом «смогут показать зарубежному зрителю всю правду о жизни в Японии» [Миуао, р. 16]. Чтобы осуществить эти цели, руководство студии активно внедряло западные технологии. В качестве учителей на студию были приглашены японские специалисты, которые успели поработать за границей. Студия активно сотрудничала с представителями движения «за чистый кинематограф» (*дзюнэйга гэки ундо*), выступавшими против традиций театра Кабуки: кинокритиком и продюсером Каэрияма Норимаса, театральным режиссёром Осанай Каору, известным писателем Танидзаки Дзюньитиро. В короткий срок, с 1917 по 1923 г., реформаторам удалось многого добиться. В стране появились первые киноактрисы, режиссёры активнее стали использовать монтаж и крупный план, больше внимания стали уделять субтитрам (традиционно эту функцию в японском кинематографе заменяли устные комментарии декламаторов *бэнси*).

И всё же, подводя в 1929 г. итоги своей режиссёрской и продюсерской деятельности, один из лидеров движения «за чистый кинематограф» Каэрияма Норимаса приходит к неутешительному выводу: экспорт японского кино по-прежнему невозможен, и главная причина тому – расовая. В Японии появились талантливые режиссёры и операторы, их фильмы несут высокую художественную ценность (*сакухин кати*), однако это по-прежнему совершенно неконкурентоспособный товар (*сёхин кати наси*). Ведь, как считал Каэрияма, мировую популярность фильма определяет «расовая принадлежность» актёров [Каэрияма, с. 13]. Танидзаки Дзюньитиро, тоже участвовавший в движении «за чистый кинематограф» и пропагандировавший внедрение западных модусов киноповествования, со временем пришёл к выводу, что аудиовизуальный образ Японии обречён быть в постоянном подчинении у Запада. В своей статье 1933 г. Танидзаки писал: «И вот приходит в голову мысль: а что, если бы у нас было собственное искусство фотографии? Как оно отвечало бы и цвету нашей кожи, и нашей наружности, и нашему климату, и нашему пейзажу? То же самое можно сказать о граммофоне и радио: если бы они были изобретены нами, то, несомненно, лучше передавали бы и тембр нашего голоса, и особенности нашей музыки... Совершенно иное мы видим у иностранцев: у них машина получила развитие в их собственной среде и, разумеется, была создана с учётом всех особенностей их искусства. В этом смысле мы несём большой ущерб» [Танидзаки, с. 67].

Начало Пятнадцатилетней войны (1931–1945)¹ и обострение политических разногласий с Западом сопровождалось ростом националистических настроений. Представители японской интеллигенции начинают поиски «чисто японской» киновыразительности, не замутнённой влиянием извне. Стремясь переосмыслить происхождение кинематографа и его место в японской культуре, ведущие теоретики страны обращаются к культурному наследию домэйдзийской Японии. Парадоксальным образом, однако, одну из главных предпосылок для формирования в Японии традиционалистских теорий кино создал очередной представитель Запада.

В 1930 г. в одном из ведущих киножурналов Японии «Кинэма дзюмпо» был опубликован перевод статьи С.М. Эйзенштейна «За кадром». Статья эта была написана советским режиссёром в качестве послесловия к книге Наума Осиповича Кауфмана «Японское кино» (1929). Тонкая брошюра издательства «Геа-кинопечать» стала первой в мире попыткой западного автора обратиться к истории японского кинематографа [Кауфман]. Однако сегодня монографию Кауфмана помнят скорее благодаря небольшой статье Эйзенштейна, в которой тот изложил основные принципы своей теории монтажа. Выводы Эйзенштейна о «монтажном» происхождении традиционной японской живописи, каллиграфии и театра вдохновили японских искусствоведов и кинокритиков на дальнейшие эксперименты в области традиционалистской теории кино.

Статья Эйзенштейна «За кадром» не была первой работой, знакомящей Японию с достижениями советской кинотеории. Во второй половине 1920-х на японском языке уже печатались выжимки из трудов Д. Вертова и В. И. Пудовкина. Однако большинство текстов было переведено не с русского, а с других европейских языков, что повлекло за собой множество неточностей. Теоретические работы Пудовкина впервые были переведены на японский язык (с немецкого) в 1929 г., однако перевод был сделан выборочно и не давал адекватного понимания идей режиссёра. Более того, в переводе содержится много фактологических ошибок – даже название фильма Д.У. Гриффита «Нетерпимость» (1916) указано неверно. О киноэкспериментах Вертова также узнали из переводных статей: в 1929 г. с французского перевели посвящённую Вертову работу Л. Муссинака, а в 1930 г. – статью режиссёра Ж. Ренуара. В это же время искусствоведы Итагаки Такахо и Симидзу Хикару развивают так называемую теорию механического реализма, в которой часто ссылаются на эксперименты Вертова и венгерского фотографа Л. Мохой-Надя. Итагаки и Симидзу владели множеством европейских языков и могли черпать информацию о деятельности «киноков» (группа соратников и единомышленников Вертова) из западных источников. Однако в их интерпретации идеи Вертова всё-таки искажались: изучив теорию Вертова по японским источникам, кинокритик Мицуи, например, приходит к неожиданному выводу, что монтаж для Вертова «второстепенен» [Охир, с. 114].

¹ Участие Японии в военных действиях на материке началось задолго до начала Второй мировой войны в Европе. В 1931 г. произошёл подрыв Южно-Маньчжурской железной дороги, после чего последовал захват северо-восточных регионов Китая японской армией. В 1937 г. японские войска вошли в Шанхай, а затем в Нанкин. В декабре 1941 г. японская армия атаковала Пёрл-Харбор, после чего во Вторую мировую войну вступили США. События, связанные с военной агрессией Японии, начавшиеся в 1931 г. и завершившиеся капитуляцией Японии в 1945 г., принято называть «Пятнадцатилетней войной».

Теория монтажа, рождённая советским авангардом 1920-х годов, получила широкое распространение в Японии, когда перед кинематографистами стояли совершенно конкретные идеологические задачи – пропаганда колониальной экспансии. Возможно, поэтому наиболее влиятельной в Японии теоретической работой о советском монтаже стала монография ленинградского кинорежиссёра Семёна Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма» (1926). Перевод был сделан с немецкого языка молодым японским кинокритиком Ивасаки Акира – в будущем активным участником Японского Союза пролетарского кинематографа «Прокино», успешным продюсером и автором множества книг об истории японского кинематографа. Работа Тимошенко не претендовала на глубокое философское понимание принципов монтажной выразительности, а имела скорее прикладной характер: в книге выделено пятнадцать «наиболее типичных» приёмов монтажа, представлены способы их графического обозначения. Утверждения Тимошенко о том, что «кино указывает путь, заставляя смотреть то, что надо» [Тимошенко, с. 15], что длина кадра должна быть достаточной для того, чтобы «зритель воспринял нужную сцену и чтобы у него не хватило времени самому пытаться увидеть или обратить внимание на ещё что-нибудь, что было бы по заданию режиссёра лишним» [Тимошенко, с. 24], отвечали главным запросам времени в тогдашней Японии.

Эйзенштейну повезло больше, чем другим режиссёрам советского киноавангарда. Его статьи были переведены на японский с языка оригинала, и в них закралось гораздо меньше ошибок и неточностей. Журналист и предприниматель Фукуро Иппэй, тесно сотрудничавший с представителем ВОКС в Японии, перевёл сначала «Четвёртое измерение в кино» (1929), а затем уже «За кадром» (1929). В переводе с русского статья получила название «Японская культура и монтаж», что во многом предопределило контекст её восприятия в Японии [Эйдзэнсютаин, 1930]. В своей этапной работе Эйзенштейн приходит к одному из наиболее значимых выводов: «Внутрикадровый конфликт – потенциальный монтаж, в нарастании разламывающий свою четырёхугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между кусками» [Эйзенштейн, 1964–1971, с. 291]. Эти суждения позволили режиссёру развить в дальнейшем свою концепцию «обертонного монтажа», основанного на внутрикадровом взаимодействии разнородных элементов, таких как «ракурс съёмки, ритм движения, крупность, фактура, объёмы, освещённость...» [Клейман, с. 201]. Японских теоретиков, однако, в основном интересовал методологический подход Эйзенштейна к изучению традиционной японской культуры. Важным открытием для японских интеллектуалов стало то, как кинематограф может быть использован для повышения статуса традиционных видов искусства, которые в условиях постоянного сравнения с культурными достижениями Запада нередко нуждались в «оправдании».

Статью «За кадром» Эйзенштейн начинает со слов: «Чудно и неожиданно писать брошюру о том, чего фактически нет». В своём исследовании он приходит к выводу, что в Японии хорошо развита киноиндустрия, но при этом не существует кино как искусства, а всё потому, что японские режиссёры игнорируют монтаж, хотя в традиционной японской культуре и искусстве этот принцип организации художественного пространства и времени превалирует. Эйзенштейн приводит конкретные примеры из японской живописи, гравюры, каллиграфии и специфического мастерства актёра. Он видит монтаж в том, как

взаимодействуют между собой разные элементы одного иероглифа и поэтические образы, собранные воедино в стихотворении хайку. Привлекает режиссёра то, как японская живопись учит раскладывать целое на части, выявляя один главный, наиболее запоминающийся образ. В театре Кабуки Эйзенштейн обращает внимание на то, как актер словно расщепляет выразительность своего тела на части, то играя одной рукой, то только ногой, то шеей и головой и так далее. Монтажной выразительности, хоть сколько-либо соответствующей этой технике и методам, в японском кинематографе Эйзенштейн не наблюдает, что вызывает у него глубокое разочарование. Заканчивается статья Эйзенштейна конкретным призывом к действию: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино – вот что на очереди для Японии! Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?»

Ответ японских коллег не заставил себя ждать. Первым среди японцев попытался по-своему переосмыслить эйзенштейновский текст эссеист, литератор, теоретик кино и искусства, а по основной специальности – физик Тэрада Торахико (1878–1935). Подобно Сергею Эйзенштейну в России, Тэрада был одним из образованнейших людей своей эпохи, занимался научными исследованиями в области статистики, механики, филологии. Сегодня ознакомиться с его трудами можно, обратившись к полному собранию сочинений Тэрада. В тридцати томах представлены научные работы учёного, его статьи и заметки для популярных периодических изданий, а также дневниковые записи, многие из которых обращены именно к проблемам киноэстетики. Этапной для исследований Тэрада в области кинематографа стала статья «Искусство кино», опубликованная в 1932 г. в журнале «Нихон бунгаку» («Японская литература») [Тэрада, с. 491–539].

Начинается статья Тэрада с довольно нелицеприятного наблюдения: «Все теории кино, что появились за последние годы в нашей стране, словно не были написаны японцами (*нихондзин банарэ ситэ иру*)» [Тэрада, с. 492]. Тэрада указывает, что авторы не учитывают ни историю Японии, ни её «особый менталитет». В своей статье он ставит задачу заложить основы и указать дальнейшие пути развития особой, «японской» теории кино. Ссылаясь на статью Эйзенштейна «За кадром», Тэрада пишет о преобладании монтажа в традиционной японской культуре, не упуская при этом возможности уличить советского режиссёра в недостаточной эрудиции в области японской литературы и искусства. Истоки кинематографа Тэрада видит в театре теней, а также в традиционных японских свитках *эмаки*, органически сочетающих письменный текст с иллюстрациями. Для Тэрада даже видом своим японские свитки напоминают киноплёнку: во время хранения они находятся в свёрнутом состоянии, а во время прочтения разворачиваются и представляют из себя длинные полосы бумаги. Рассматривать *эмаки* надлежит справа налево.

Несмотря на множество примеров, используемых Эйзенштейном для сопоставления монтажного кинематографа с традиционной японской культурой, об *эмаки* он ничего не пишет, что стало одним из поводов для Тэрада обратиться именно к этому жанру. Подвергая сомнению утверждение Эйзенштейна о «монтажном» происхождении японских иероглифов, Тэрада сравнивает искусство монтажа с поэтическим жанром «нанизанных строф» – *рэнку*. Он считает *рэнку* гораздо более сложными и изобретательными стихами, нежели одиночные *хайку*, о которых пишет в своей работе Эйзенштейн. Не обнаружив в статье Эйзенштейна ни единого упоминания о жанре «нанизанных строф», Тэрада разочарованно пишет, что это,

вероятно, оттого, что на самом деле Эйзенштейн «вовсе ничего не знает о настоящих *рэнку*» [Тэрада, с. 511]².

Поэзия «нанизанных строф» возникла в Японии в XII в. и является разновидностью редкого для поэзии этой страны «длинного жанра». Слагаются *рэнку* коллективно: один поэт сочиняет трехстишие (первые 17 слогов из 31, из которых состоит пятистишие *танка* – самый популярный жанр классической японской поэзии). Недостающее двустишие, 14 слогов, добавляет следующий стихотворец – вместе они слагают первое звено «нанизанных строф». Третий участник присоединяет к этому ещё одно новое трехстишие, потом снова двустишие, и так бесконечно долго. Количество строф в *рэнку* не имеет ограничения – иногда их можно насчитать свыше 10 000. Нет в *рэнку* и единого сюжета. «Каждое трёхстишие и двустишие, представляющее собой самостоятельное произведение на тему любви, разлуки, одиночества, вписанное в пейзажную картину, можно без ущерба для его смысла вычленив из стихотворения, хотя оно и связано с ближайшей последующей строфой (и только с ней) сетью отношений» [Дьяконова, с. 134]. Ключевыми для *рэнку* являются связь, преемственность – не только между строфами, но и между поэтическими жанрами, между поколениями поэтов. В каждой строфе мы находим отсылку к образам, воспетым ранее в классической японской поэзии. Для того чтобы читать и сочинять *рэнку*, нужно постоянно «отслеживать слово за словом, выявляя аллюзии, отсылки, переkreщивания образов и смыслов» [Дьяконова, с. 138]. Не это ли и есть воспетый советским киноавангардом монтаж?

Рассуждая о принципах композиции «нанизанных строф» *рэнку*, Тэрада обращается к наследию великого японского поэта Мацуо Басё (1644–1694). О его взглядах на японскую поэзию мы знаем из поэтического трактата «Кёрайсё» (1702), записанного учеником Басё, поэтом Мукаи Кёрай (1651–1704). От своего учителя Кёрай узнал о трёх способах ассоциативной связи между поэтическими строфами: лексическая (*моно-дзукэ*), смысловая связь (*кокоро-дзукэ*) и связь, основанная на «единстве аромата» (*ниои-дзукэ*). Лексическая связь (*моно-дзукэ*) подразумевает использование омонимов (*какэкотоба*), а также устоявшихся в японской литературной традиции сочетаний между словами и образами: например, слива и соловей (весна) или ива и ласточка (осень). Такая связь, считает Кёрай, была характерна для поэтической школы Тэймон и её основателя Мацунага Тэйтоку (1571–1653). Позже был разработан принцип смысловой связи (*кокоро-дзукэ*), основанный на «единстве духа (*кокоро*)» между строфами: событие или пейзаж, воспетые в исходном трёхстишии, остаются неизменными, зато с каждой новой строфой меняется тон, манера речи, ракурс, с которого наблюдают за ними поэты. Такого принципа сложения стихов придерживались ученики школы Данрин, основанной поэтом Нисияма Соин (1605–1682).

Своим вкладом в традицию поэзии «нанизанных строф» Басё считал изобретение принципа, основанного на соединении строф по единству их «аромата» (*ниои-дзукэ*) – то есть по единству их психологического настроения, эмоциональной нагрузки. Классический пример строф *рэнку*, сплетённых воедино ароматом, мы находим в поэтическом сборнике

² Заметим, что в советской японистике тех лет не было исследований о *рэнку*, и узнать Эйзенштейну об этом жанре было действительно непросто.

«Сарумино» («Соломенный плащ обезьяны», 1691), составленном Басё вместе с его учениками:

XV

Летучие семена
Осенних трав рассыпает
Холодный вечерний вихрь
(Кёрай)

XVI

Озябший бонза спешит
Скорее в храм воротиться.
(Бонтё)

XVII

Печально бредёт поводырь,
К своей обезьяне привязан...
Осенняя светит луна.
(Басё)
[Басё, 1985, с. 201–202]

Тема одиночества служит тем самым «ароматом», соединяющим между собой строфы Басё и его ученика Кёрай. Образ монаха, бредущего холодным осенним вечером в свою обитель, накладывается на образ циркача, скитающегося по свету со своим питомцем, учёной обезьянкой. Объединяет их не только чувство одиночества, но и служение людям: каждый по-своему (религия, цирк) пытается спасти или хотя бы на время отвлечь людей от тягот мирской жизни.

В скреплённых единым «ароматом» поэтических строфах семнадцатого века Тэрада Торахико, японский учёный века двадцатого, находит принцип монтажа, созвучный современному кинематографу. В частности, сопоставление образов циркача и монаха в поэтической антологии «Сарумино» Тэрада сравнивает с монтажным приёмом *overlap* (*оваранпу*), когда кадры склеиваются так, что образ одного предмета или пейзажа накладывается или плавно перетекает в образ другого. Тэрада Торахико приводит и другие примеры. Трёхстишие из сборника «Хайкай Сайдзики» («Записи сезонных изменений хайку», 1803) об отце с сыном, увлечённо играющих в настольную игру Го, соединённое со строфой о матери и дочери, стряпающих на кухне, создает эффект «параллельного монтажа»: мы одновременно видим четыре пары рук, занятых привычным делом. Невольно мы проникаемся симпатией к простому семейному счастью. Ироническую зарисовку купания на горячих источниках, где все взоры обращены к молодому монаху, комически выделяющемуся среди остальных своим высоким ростом, Тэрада сравнивает с «крупным планом». В советском кинематографе он также находит аналогии «монтажа через гармонию ароматов» *ниоидзукэ*. Знаменитая сцена пробуждения мраморного льва в «Броненосце “Потемкине”» сравнивается с *рэнку*, в котором звук от падения разбившейся вдребезги

дорогой фарфоровой чаши сопоставлен с внезапным и полным решимости жестом самурая, берущегося за меч. Монтажную фразу из пудовкинской «Матери», сопоставляющую весеннее пробуждение природы с радостью грядущей свободы, Тэрада сравнивает с *рэнку*, в котором одержимость будущего убийцы раскрывается в образе луны, сияющей среди бела дня на ясном небосклоне.

Как и большинство зрителей довоенной Японии, Тэрада не видел главных шедевров советского киноавангарда, что не мешало ему писать об этих картинах и сравнивать их с классической японской поэзией. Напомним, что главной целью Тэрада было не проанализировать монтажную эстетику советских фильмов, а выстроить особую систему координат, с помощью которой искусствоведам Японии предлагалось создать новую «японскую» теорию кинематографа.

Идеи Тэрада получили дальнейшее развитие в работах искусствоведа Окудайра Хидэо (1905–2000) и кинокритика Имамура Тайхэй (1911–1986). Оба исследователя видели основу современного киноискусства в эстетике средневековых иллюстрированных свитков *эмаки*. Как историк традиционной японской живописи и книжного дела, Окудайра прибегает к сравнению с кинематографом, чтобы повысить статус жанра *эмаки*. В специальном выпуске искусствоведческого журнала ATELIER, целиком посвящённом исследованию Окудайра, жанр *эмаки* представлен как прогрессивное искусство, «на восемьсот лет опередившее современный кинематограф» [Окудайра, с. 23]. Наш второй герой – выдающийся кинокритик Японии Имамура Тайхэй. Созданные им теория анимации и теория документального кино были переведены на английский язык и до сих пор не потеряли своей актуальности [Driscoll, 2002]. Его статья «Японское искусство и кинематограф» (1941), опубликованная впервые в одноимённой монографии исследователя [Имамура, 1941, с. 28– 64], в отличие от исследований Окудайра, наоборот, обращается к традиционной японской музыке, театру и живописи, чтобы повысить статус кинематографа, а также найти возможный ключ к созданию особого, национально маркированного, чисто японского кино. В этом стремлении исследование Имамура перекликается с поставленными С. Эйзенштейном задачами: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино – вот что на очереди для Японии!» [Эйзенштейн, 1964–1971, с. 296]. Название исследования Имамура («Японское искусство и кинематограф») также отсылает нас к знаменитой статье Эйзенштейна («Японская культура и монтаж» – так было переведено на японский название статьи «За кадром»). «Сейчас нам как никогда важно задуматься о том, как унаследовать и дать дальнейшее развитие традициям японского искусства в современном кинематографе!» – этой фразой, очевидно перекликающейся с ранними призывами Эйзенштейна, завершает свой текст Имамура. Имя Эйзенштейна он при этом не упоминает в статье ни разу.

Разными путями Имамура и Окудайра приходят к совершенно одинаковым выводам: *эмаки* – предшественник кинематографа. Во-первых, средневековые свитки, как и монтажный кинематограф, создаются посредством синтеза самых разнообразных элементов. Текст *эмаки* объединяет в себе не только письменную информацию и рисунок, но и сразу несколько точек зрения, часто физически не совместимых между собой. Мы можем наблюдать за одним и тем же предметом или событием сразу в нескольких ракурсах. В своей статье Имамура приводит пример *эмаки*, в котором корабль нарисован так, что мы

видим всё, что происходит на его палубе, хотя это противоречит законам физики и нарушает правила перспективы. И Имамура, и Окудайра ссылаются также на пример из свитка «Сигисан-энги» (XII в.), рассказывающего о трёх чудесах, сотворённых монахом по имени Мёрэн. Некоторые дома на иллюстрациях свитка нарисованы без крыш, и мы можем как бы с птичьего полёта наблюдать за тем, что происходит внутри этих зданий. Схожий приём мы находим в кинематографе. Камера может снимать происходящее с разных точек, а в готовом фильме они будут сосуществовать и даже соседствовать друг с другом благодаря монтажу.

В *эмаки*, как и в кино, есть крупный план: некоторые предметы занимают в пространстве свитка несоизмеримо больше места, чем другие. Такое изображение не соответствует реальности, зато акцентирует внимание на наиболее важных моментах повествования, придавая ему особый ритм. Как и кинематограф, средневековые свитки *эмаки* требуют от нас особых навыков прочтения текста, иначе ориентироваться в них может быть довольно сложно. Всё в том же свитке «Сигисан-энги» есть сцена, в которой изображены интерьеры буддийского храма, и поверх этого рисунка тонким контуром обозначены фигурки монахов: кто-то молится, сложив руки, кто-то читает сутру, кто-то прилёг отдохнуть. На самом деле – всё это один и тот же монах, а рисунок рассказывает нам об одном дне из жизни настоятеля храма. Такую репрезентацию времени Окудайра Хидэо сравнивает с приёмом «двойной экспозиции» в кинематографе. Встречается в *эмаки* и приём «флэшбэк», когда нам показывают предысторию происходящего, и «параллельный монтаж» (например, в свитке «Кэгон-энги» нам поочередно показывают события, одновременно происходящие на море и на суше), и монтажные стыки типа *fade in / fade out* – в средневековых свитках переход от одного события к другому часто обозначен сизой дымкой, туманом.

Подытоживая своё исследование, Имамура делает вывод, что главное достоинство и особенность средневековых свитков *эмаки* – в их умении показать мир таким, каким не может его увидеть человеческий глаз, и в этом состоит главное сходство с кинематографом. Имамура не ссылается здесь на хорошо известную ему советскую теорию кино (в своих исследованиях Имамура всегда интересовался советским кинематографом, и в частности его документальной эстетикой), однако совершенно очевидной является близость его суждений с концепцией вертовского «киноглаза»: указывая на недостатки человеческого зрения, Вертов объявлял киноаппарат («киноглаз») гораздо более совершенным средством восприятия действительности. В своих манифестах он требовал «раскрепощения киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза» [Вертов, с. 135].

Анализ текстов Окудайра, Имамура и Тэрада свидетельствует о том, как к первой половине 1940-х годов рождённая в Советском Союзе теория монтажа была полностью переосмыслена в Японии в рамках «национальной» истории искусств. Открытия и наблюдения советских режиссёров стали частью японской науки об искусстве и кино. О глубоком проникновении «монтажного» мышления в японское искусство и искусствоведческую науку говорит даже само название исследования Окудайра: «Структура *эмаки*» (*Эмаки но косэй*). Не «история» или «эстетика» *эмаки*, а именно «структура» – *косэй*, что, в сущности, является синонимом слова *монтаж*.

С окончанием Второй мировой войны в японской прессе вновь становится возможно говорить о многогранном влиянии Запада. Представители левой японской интеллигенции в это время много пишут о проникновении в Японию советского кинематографа, его восприятии и своеобразной интерпретации японскими кинематографистами. Кинокритик Имамуре Тайхэй, отдавший в начале 1940-х годов дань патриотизму и традиционалистской эстетике, в послевоенные годы постепенно возвращается к более привычной для него марксистской риторике. В 1959 г. он публикует статью, в которой утверждает, что именно знакомство с советскими фильмами сумело подготовить почву для «творческого и идеологического пробуждения» кинематографа в Японии [Имамуре, 1959, с. 42]. По мнению Имамуре, в фильмах о современности (*гэндайгэки*) основополагающим стал «статичный» монтаж Довженко (такой, например, как в фильме «Земля»), в то время как более «динамичный» монтаж Пудовкина (такой, например, как в фильме «Потомок Чингисхана») нашёл своё отражение в японских исторических фильмах *дзидайгэки*, в особенности в сценах погони, а также в сценах битвы на мечах. Часто встречающиеся в фильмах Одзу Ясудзиро монтажные перебивки с изображением посуды, мебели, других предметов быта Имамуре также возводит к монтажной стилистике Довженко. Здание школы, тополь, огни фейерверка, светильник, ваза – все эти предметы приобретают в фильмах Одзу глубокий, символический смысл, олицетворяя такие абстрактные понятия, как страх, одиночество, тревога, надежда.

В несохранившемся фильме талантливого, трагически погибшего на фронте режиссёра Яманака Садао «Человек с татуировкой» («Мати но ирэдзумимоно», 1935) Имамуре находит пример «единения советского монтажа с философией традиционного японского буддизма». В старом храме два противника сошлись в поединке. Они подходят друг к другу, и сцена сменяется кадром, на котором изображён буддийский колокол. Мы видим, как монах ударяет в колокол, слышим звон, и вот уже один из самураев лежит бездыханным на земле. Звуки колокола затихают, над телом убитого повисает мёртвая тишина. Эта монтажная фраза напоминает об одном из главных принципов буддизма: «Всё в мире непостоянно, всё цветущее неизбежно увянет». В житии будды Шакья-Муни описано предание, согласно которому слова этой молитвы раздавались над храмом Гион (на юге Индии) каждый раз, когда умирал кто-то из его обитателей. Молитва слышалась в звоне храмовых колоколов, которые сами начинали издавать звук, когда кто-то уходил из жизни. О знаменитом предании большинство японцев знает по первым строчкам средневекового эпоса «Повесть о Доме Тайра» (XII–XIII вв.) Таким образом, мастерство режиссёра, по мнению Имамуре, заключается в его интертекстуальности, умении посредством монтажа вызывать в памяти зрителя цитаты из других произведений искусства и литературы, апеллировать к культурной памяти нации.

Как утверждает Имамуре, лишившись своей идеологической и теоретической базы, советский монтаж в Японии уподобился «лирической поэзии, воспевающей утрату и разочарование» (*акирамэ но дзёдзэси*). Содержание и стиль японских фильмов, по мнению Имамуре, напоминает скорее не советский киноавангард, а традиционный жанр японской поэзии, *хайку*. Мимолётность человеческой жизни, её незначительность в масштабах всей вселенной традиционно изображаются в японских фильмах посредством ассоциативного монтажа: сцена убийства сменяется кадром быстрой реки, несущей вниз по течению тыкву-

горлянку (традиционный символ бренности жизни в классической японской поэзии и прозе); сцена самурайского поединка сменяется кадрами белых облаков, неторопливо проплывающих над верхушками старых сосен. Смерть может настичь человека в любую минуту, но мир от этого не изменится, движение облаков и течение реки не остановятся, жизнь будет идти своим чередом. По мнению Имамура, сопоставление мимолётного и вечного – это один из наиболее распространённых приёмов монтажной выразительности в японском кинематографе.

Рассуждая о влиянии советского монтажа, Имамура всё-таки приходит к выводам, перекликающимся с традиционалистскими теориями военных лет. Знаменательно и то, что воспевая влияние советского кинематографа, кинокритик не отдаёт себе отчета в том, насколько его собственные суждения обязаны советской теории кинематографа, и в частности призыву Эйзенштейна к поискам особой японской киновыразительности. Как и в других странах мира, восприятие советской теории монтажа стало для японских критиков и кинематографистов важным поводом для теоретического осмысления кино как искусства. Специфическим для Японии было развитие этих теорий в русле националистической риторики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 135.
- Дьяконова Е.М.* О некоторых источниках *рэнга* («связанных строф») // История и культура традиционной Японии 8. СПб.: Гиперион, 2015. С. 133–145.
- Имамура Тайхэй.* Собизэто эйга но эйкё : [Влияние советского кинематографа]. Собизэто эйга но 40 нэн : [40 лет советского кино]. Токио: Сэкайэйгасирёся, 1959. С. 34–45.
- Имамура Тайхэй.* Нихон гэйдзюцу то эйга : [Японское искусство и кинематограф]. Токио: Суга сётэн, 1941.
- Кауфман Н.* Японское кино. М.: Теа-кинопечать, 1929.
- Каэрияма Норимаса.* Нихон эйга но кайгай синсюцу ни цуитэ : [Об экспорте японских фильмов] // Эйга орай. № 56. 1929. С. 12–13.
- Клейман Н.И.* Формула финала. М., Эйзенштейн-центр, 2004.
- Мацуо Басё.* Стихи / пер. Веры Марковой. М.: Художественная литература, 1985.
- Муссинакку Рэон.* Киногурасу : [Киноглаз] // Эйга хёрон. № 7.5. 1929. С. 518–519.
- Окудайра Хидэо.* Эмаки но косэй : [Структура эмаки] // ATELIER. № 13 (1940).
- Охира Ёити.* Нихон эйгакай ни атаэта Росия эйга (рирон) но эйкё : [Влияние русских фильмов и теории кино на кинематограф Японии] // Росия бунка то киндай Нихон : [Русская культура и современная Япония] / под ред. Окумура Кацудзо, Сакон Такэси. Киото: Сэкайсисося, 1998. С. 110–127.
- Повесть о Доме Тайра / пер. И. Львовой и А. Долина. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Руноару Дзян.* Дзига Вэрутофу но эйгаган : [Киноглаз Дзиги Вертова] // Эйга хёрон. № 8.3. 1930. С. 57–59.
- Такахата Исао.* Дзюни сэйки но анимэсэн: кокухо эмакимоно ни миру эйгатэки, анимэтэки нару моно : [Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в

свитках национального достояния, *эмаки*]. Токио: Токума сётэн, Сутадзио Дзибури Кампани, 1999.

Такахата Исао. Ханаси но ханаси. Эйдзоси но сэкай : [Сказка сказок. Мир кинопоэзии]. Токио: Токума сётэн, 1984.

Танидзаки Дзюнъитиро. Похвала тени. Рассказы, эссе / пер. с яп. СПб.: Азбука-классика, 2006.

Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма. Л.: Academia, 1926.

Тэрада Торахико. Тэрада Торахико дзэнсю бунгакухэн : [Полное собрание сочинений Тэрада Тэрахиико. Серия: литература]: В 18 т. Токио: Иванами сётэн. 1985–1987. Т. 3.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: дзэ : [Японская культура и монтаж: начало] // Кинэма дзюмпо. № 355. 1930. С. 63–64.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: кан : [Японская культура и монтаж: конец] // Кинэма дзюмпо. № 357. 1930. С. 42.

Эйдзэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: тю : [Японская культура и монтаж: середина] // Кинэма дзюмпо. № 356. 1930. С. 60–61.

Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2.

Ямамото Кукуо. Нихон эйга ни окэру Гайкоку эйга но эйкэ : [Влияние зарубежных фильмов на японское кино]. Токио: Васэда дайгаку сюппанбу, 1983.

Driscoll, Mark. (2002). From Kino-Eye to *Anime-eye/ai*. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory, *Japan Forum*. 14(2): 269–296.

Gerow, Aaron. (2010). Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, Spectatorship, 1895-1925. Berkeley: University of California Press.

Miyao, Daisuke. (2013). The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese cinema. Durham: Duke University Press.

Токи Акихиро and *Мизугучи Каору*. “A History of Early Cinema in Kyoto Japan (1896–1912): Cinematographe and Inabata Katsutarō” in *Cinemagazine!* no.1 (1996, Fall). URL: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAJAP.HTM> (дата обращения: 15.05.2018).

REFERENCES

Diakonova, E. (2015). O nekotorykh istochnikakh *renga* (“sviazannykh strof”) [On the Origins of *Renga*], *Istoriia i kul'tura Iaponii*. 8: 133–145.

Driscoll, Mark. (2002). From Kino-Eye to *Anime-eye/ai*. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory, *Japan Forum*. 14(2): 269–296.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: chū [Japanese Culture and Montage (Middle Part)], *Kinema jumpō* 356: 60–61.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: ge [Japanese Culture and Montage (Middle Part)], *Kinema jumpō* 357: 42.

Eisenstein, S. (1930). Nihon bunka to montāju: jō [Japanese Culture and Montage (First Part)], *Kinema jumpō* 355: 63–64.

Eisenstein, S. (1964–1971). *Izbrannye proizvedeniia v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], Moscow: Iskusstvo.

Gerow, Aaron. (2010). *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, Spectatorship, 1895–1925*. Berkeley: University of California Press.

Imamura, Taihei. (1941). *Nihon geijutsu to eiga* [Japanese Art and Cinema], Tokyo, Suga shoten.

Imamura, Taihei. (1959). *Sobieto eiga no eikyō: senzen no kaisō* [The Influence of Soviet Cinema: Recollecting the Prewar Times] in *Sobieto eiga no 40 nen* [The 40 years of Soviet Cinema], Tokyo: Sekaieigasha: 34–45.

Kaeriyama, Norimasa. (1929). *Nihon eiga no kaigai shinshyutsu ni tsuite* [Regarding the Advances of Japanese Cinema Abroad], *Eiga ōrai* 56: 12–13.

Kaufman, N. (1929). *Iaponskoie kino* [Japanese Cinema], Moscow: Teakinopechat'.

Kleiman, N. (2004). *Formula Finala* [The Formula of the Ending], Moscow: Eisenstein-Tsentr.

Matsuo, Basho. (1985). *Stikhy* [Poems], Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

Miyao, Daisuke. (2013). *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese cinema*. Durham: Duke University Press.

Moussinac, Leon. (1929). *Kinogurasu* [Kino-eye], *Eiga hyoron* 7.5: 518–519.

Okudaira, Hideo. (1940). *Emaki no kōsei* [The Structure of Emaki], *ATELIER* no. 13.

Ōhira, Yoichi. (1998). *Nihon eigakai ni ataeta Roshia eiga (riron) no eikyō* [The Influence of Russian Film (Theory) on Japanese Film World] *Roshia bunka to kindai Nihon* [Russian Culture and Modern Japan], Kyoto: Sekai Shisōsha.

Povest' o dome Taira [The Tale of the Heike]. (2005), Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.

Renoir, Jean. (1930). *Jiga Verutofu no eigagan* [Dziga Vertov's Kino Eye], *Eiga hyōron* 8.3: 57–59.

Takahata, Isao. (1984). *Hanashi no hanashi. Eizōshi no sekai* [Tale of Tales. The World of Film Poetics], Tokyo: Tokuma shoten.

Takahata, Isao. (1999). *Juni seiki no animēshon: kokuhō emakimono ni miru eigateki, animeteki naru mono* [Twelfth-century Animation: Cinematic and Animetic Effects Seen in Our National Treasure Picture Scrolls] Tokyo: Tokuma shoten, Studio Ghibli.

Tanizaki, Junichiro. (2006). *Pokhvala teni. Rassказы, Esse* [In Praise of Shadow. Stories, Essays] Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.

Terada, Torahiko. (1985–1987). *Terada Torahiko zenshū bungaku hen* [Complete Works. Literature Section]. Tokyo: Iwanami shoten.

Timoshenko, S. (1926). *Iskusstvo kino i montazh fil'ma* [The Art of Cinema and the Montage of Films], Leningrad: Academia.

Toki Akihiro and Mizuguchi Kaoru, “A History of Early Cinema in Kyoto Japan (1986–1912): Cinematographe and Inabata Katsutarō” in *Cinemagazinet!* no.1 (1996, Fall). URL: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAJAP.HTM> (accessed: 15.05.2018).

Vertov, D. (1966). *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Writings, Diaries, Projects], Moscow: Iskusstvo.

Yamamoto, Kikuo. (1983). *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō: Hikaku eigashi kenkyū* [The Influence of Foreign Cinema on Japanese Films: Research in Comparative Film History], Tokyo: Waseda Daigaku Shuppanbu.

Японские исследования. 2018. №3. С. 49–77.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 49–77.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10019

«Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки») как первое иллюстрированное руководство по изготовлению бумаги

А.С. Оськина, С.А. Пасивкина

Аннотация. В статье рассматривается феномен японской бумаги ручной работы на примере памятника «Камисуки тёхоки» (紙漉重宝記, «Полезные записи об изготовлении бумаги»). Заимствовав бумагу из Китая, японцы многие годы потратили на поиск наиболее подходящего материала и развитие технологии её производства. В отличие от западных литейщиков бумаги, стремившихся как можно быстрее механизировать процесс, в Японии до 1872 г. господствовало исключительно ручное производство бумаги. Японцы ориентировались на качество, а не на количество, благодаря чему японская бумага стала одной из самых лучших в мире. Использование различных материалов повлияло на создание огромного количества видов бумаги, применимых также в быту, например, для оклеивания сёдзи, изготовления ширм, одежды и многого другого. В эпоху Эдо, когда страна в течение 300 лет не испытывала военных потрясений, произошёл расцвет книжной торговли и, соответственно, возросла потребность в бумаге. Именно в это время, в 1798 г. появилось иллюстрированное руководство по изготовлению бумаги «Камисуки тёхоки», получившее широкое распространение как среди японцев, так и среди иностранцев. В 1871 г. частичный перевод этой книги привёл в своем отчёте коллекционер японской бумаги Гарри Смит Паркс, а с течением времени иллюстрации из «Камисуки тёхоки» стали узнаваемыми в любом исследовании, посвящённом изготовлению японской бумаги. В статье приводится разбор этого текста с точки зрения его функциональности как руководства, поскольку изготовить бумагу неподготовленному человеку по данной книге представляется невозможным. Книга написана торговцем из провинции Ивами Кунисаки Дзихэ, который успешно занимался торговлей в Осаке. Помимо собственно процесса изготовления бумаги (от выращивания дерева *кодзо* до литья бумаги), в книге особое внимание уделяется стоимости сырья и работы, а также превосходному качеству бумаги, изготовленной в Ивами. Текст дополнен иллюстрациями Нива Токэй и репликами героев, которые делают книгу увлекательной и даже развлекательной. В статье также впервые приводится полный перевод «Камисуки тёхоки» на русский язык.

Ключевые слова: японская бумага, история бумаги, «Камисуки тёхоки», Кунисаки Дзихэ, Нива Токэй, период Эдо, *эhon*.

Авторы:

Оськина Анна Сергеевна, преподаватель, Школа востоковедения НИУ ВШЭ. E-mail: annaoskina@gmail.com

Пасивкина София Антоновна, приглашённый преподаватель, Школа востоковедения НИУ ВШЭ, магистрант, Институт восточных культур и античности РГГУ. E-mail: sapisivkina@gmail.com

“Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”) as the first illustrated guide to papermaking

A.S. Oskina, S.A. Pasivkina

Abstract. The article touches upon the phenomenon of Japanese handmade paper given the example of “Precious Notes on Papermaking” (“Kamisuki Chohoki”) as the first printed illustrated manual on papermaking in Japan. When Japanese masters borrowed first samples of paper from China, they spent long time to adopt new technology of papermaking and find the most fitting materials. Apart from western masters, who were engaged in making this process more mechanized, Japanese masters maintained manual way of papermaking up to 1872. All this time they considered quality more important than quantity. This probably made Japanese paper an example of highest quality. By experiencing with different materials masters managed to produce different kinds of paper suitable for various purposes. For instance, in housekeeping different kinds of paper were used to cover shoji and screens, to make clothes, to write, etc. While Japan was at peace for 300 years during Edo period, bookselling flourished, so papermaking was also in high demand. It was the time when the manual on papermaking “Kamisuki Chohoki” (1798) was published for the first time. It became well known not only among Japanese masters, but also among foreigners. In 1871, a British diplomat and a collector of Japanese paper Harry Smith Parkes quoted this book in his “Reports on the Manufacture of Paper in Japan”. Meanwhile the pictures presented in “Kamisuki Chohoki” were used to illustrate the process of papermaking in other different manuals. This article also examines, whether the text of “Kamisuki chohoki” could be used as a real guide to papermaking, for it seems not to cover papermaking process in full. The book was written by Kunisaki Jihei, a prosperous merchant from Iwami who traded in Osaka. Besides the papermaking process (from growing kozo plant to paper casting), Kunisaki also mentioned the cost for raw materials, work and made paper. The text is supplemented with illustrations by Niwa Tokei and comments of the book’s characters. That makes “Kamisuki Chohoki” absorbing and even entertaining. The article also provides full translation of “Precious Notes on Papermaking” into Russian language.

Keywords: Japanese paper, history of papermaking, “Kamisuki Chohoki”, Kunisaki Jihei, Niwa Tokei, Edo period, *ehon*.

Authors:

Oskina Anna S., lecturer, School of Asian Studies, Higher School of Economics. E-mail: annaoskina@gmail.com

Pasivkina Sofia A., visiting scholar, School of Asian Studies, Higher School of Economics, graduate student (master degree), Institute for Oriental and Classical Studies, Russian State University for the Humanities. E-mail: sapisivkina@gmail.com

Уникальность японской бумаги заключается в нескольких её особенностях. Прежде всего, это необычайная прочность. Узнав в VII в. от китайцев способ изготовления бумаги из растительных волокон, японцы проявили невероятное усердие в поисках наиболее подходящего материала. Путём проб и ошибок японцы достигли высокого результата и к эпохе Эдо (1603–1868), наладили собственное производство бумаги, не сравнимой по качеству с бумагой других стран.

Во-вторых, японская бумага невероятно разнообразна по своим свойствам. Только в коллекции Гарри Смита Паркса, британского дипломата, служившего в Японии с 1865 по 1883 г., насчитывается около 400 видов бумаги, собранных в 21 провинции Японии [Webber, 1995]. Таким же разнообразным было и её применение: бумагой затягивали окна и двери, из неё изготавливали ширмы, веера, зонты, фонари и даже одежду [Икэда, 2017]. Красивая бумага служила дорогим подарком и, конечно же, обладала наилучшими свойствами для письма кистью и тушью.

Наконец, Япония – одна из немногих стран, где машинное производство бумаги не уничтожило ручное. В отличие от западных стран, Япония не предпринимала даже попыток механизировать процесс до введения всеобщего начального образования в 1872 г., когда понадобилось огромное количество бумаги на издание учебников [Мещеряков, 2005, с. 217]. Тогда и пригодилась привезённая в Японию годом ранее первая бумагоделательная машина, и японцы начали активно производить бумагу по европейской технологии. С того времени количество ремесленных мастерских катастрофически уменьшилось. В 1901 г. в Японии насчитывалось почти 70 000 мастерских, в которых работало порядка 200 000 человек [Васино-рэкиси, 2016]. Сегодня количество мастерских снизилось до 300. Они существуют во многом благодаря финансовой поддержке государства и посещению туристов. Однако бумага до сих пор широко применяется не только в области сувенирной продукции, но также пользуется спросом у дизайнеров, каллиграфов, реставраторов и др.

Бумага не без оснований считается одним из важнейших достижений в истории человечества. Её появление послужило импульсом к развитию культуры, литературы, религии, к становлению государственной идеологии. Как заметил А.А. Бахтиаров в 1882 г., «размер потребления бумаги справедливо признаётся вообще мерилем образованности стран» [Эггер, Бахтиаров, 2012, с. 139]. Если говорить о бумаге с точки зрения истории, то её изобретению мы обязаны Китаю. Изобретателем бумаги считается китаец по имени Цай Лунь (50–121), бывший младшим евнухом в 76–83 гг. После, при императоре Хэ-ди (89–105), он был переведён в личную охрану государя, а затем получил повышение до начальника Высочайших мастерских. Согласно «Истории Поздней Хань» («Хоу Хань шу») к Цай Луню обратились с просьбой изготовить бумагу, поскольку используемые в то время деревянные планки для письма были тяжелы, а шёлк дорог. «Тогда Цай Лунь принялся изобретать: использовал кору деревьев и коноплю, сверх того добавил ветхих тряпок и рыбацких сетей – и так создал бумагу» [Меньшиков, 2005, с. 10].

Л.Н. Меньшиков отмечает, что по тексту биографии Цай Луня можно предположить, что «какие-то бумажные составы и само слово “бумага” (*чжи*) были известны и до Цай Луня, иначе задание изобретателю не было бы сформулировано именно так» [Меньшиков, 2005, с. 11].

Вероятно, сама техника сплетения волокон была знакома китайцам, поскольку «их соседи – кочевые народы Восточного Туркестана – уже давно постигли высокое искусство выработки для своих кибиток кошмы из смоченной и сбитой овечьей и верблюжьей шерсти» [Малкин, 1940, с. 22]. И.Т. Малкин также добавляет, что «есть серьёзное основание полагать, что туркестанские кочевники скорее, чем китайцы, могли изготовить тончайший войлок из шёлка или шелковичных отходов» [Малкин, 1940, с. 22]. Исследователь предполагает, что, возможно, Цай Лунь побывал в Восточном Туркестане и «близко ознакомился с производством войлока, а быть может, и бумаги» [Малкин, 1940, с. 22]. И хотя сами китайцы были плохими валяльщиками, они смогли рационализировать процесс валяния и добиться производства схожего войлоку материала, но уже из растительных компонентов: из очёсов льна-пакли, луба молодого бамбука, тряпья, соломы, травы.

Однако настоящим открытием, в значительной мере повлиявшим на развитие мировой духовной культуры, бумага стала лишь тогда, когда превратилась в дешёвый, массовый и общедоступный материал для письма [Васерчук, 2011, с. 14]. Уже в конце I в. н.э. способ изготовления материала из древесного волокна широко распространился на территории Китая. В изготовлении бумаги китайцы использовали молодой бамбук, луб тутового дерева-шелковицы, пеньку, тряпье и шелковичные коконы. Кору шелковицы, размоченную в воде, ножами расщепляли на тонкие ленты. Наиболее грубые верхние слои луба шли на изготовление простой бумаги. Нежные волокна, располагавшиеся ближе к сердцевине растения, были пригодны для изготовления красивой и дорогой бумаги.

В VI в. бумага проникает в Корею, а затем в Японию. Если верить записям в «Нихон сёки» («Анналы Японии», 720 г.), японцы узнали о китайской бумаге, изготовленной из растительных волокон, в 610 г. от корейских монахов, присланных ваном государства Когурё. С этого времени начинается долгая история изготовления бумаги в Японии: японцы, как и китайцы, перепробовали огромное количество местных растений. Начинали японцы также с коконов шелкопряда, позднее, в период Нара (710–794), перешли на волокна дикорастущих кустарников *гампи* и *мицумата*. Бумага из *мицумата* была названа в Европе «рисовой». Порой так называют всю восточную бумагу [Завадская, 1986, с. 2], хотя на самом деле к рису она не имеет никакого отношения. Наиболее широкое распространение получила бумага из бумажного дерева *кодзо*, о котором идёт речь в «Полезных записях».

Хочется отметить, что на Западе долгое время (в Европе вплоть до XVIII в., а в России – до XIX в.) в качестве сырья использовали преимущественно обыкновенное тряпье, которое женщины обменивали на украшения, а дети на пряники и баранки [Эггер, Бахтиаров, 2012, с. 136]. При очевидном дефиците сырья наращивание объёмов производства бумаги, даже при учёте значительного усовершенствования производственной базы, было практически невозможным [Васерчук, 2011, с. 23]. И хотя в Средней Азии и на Дальнем Востоке давно вырабатывали бумагу из однолетних растений, в Европе пришлось налаживать поиск сырья заново: тряпье пытались заменить на стебли мальвы, кору, папоротник, солому и т.п.

В Японии в эпоху Эдо развитие книгопечатного дела и увеличение количества книг привели к стремительному росту спроса на бумагу, особенно в тех городах, где печатались

книги [Kornicki, 2016, p. 41]. В 1798 г. предприниматель Кунисаки Дзихэ 国東治兵衛 (1743–?) выпустил руководство по производству бумаги, назвав его «Камисуки тэхоки» (紙漉重宝記, «Полезные записи об изготовлении бумаги»).

Книга представляет собой последовательное изложение процесса изготовления японской бумаги. Автор текста Кунисаки Дзихэ был профессиональным торговцем продукцией, произведённой из растительных материалов. Он был родом из провинции Ивами (совр. преф. Симанэ), а его лавка находилась в Осаке, на тот момент одном из наиболее оживлённых центров книжного дела. Кунисаки Дзихэ торговал пенькой, бумагой, циновками для облицовки татами и другими товарами из Ивами [Михо Т., Михо С., 2000, с. 17]. Ягихаси Син в расширенном комментарии к «Камисуки тэхоки» указывает, что Кунисаки хорошо разбирался в процессе изготовления этих товаров и поддерживал производителей из родной провинции [Нихон носё дзэнсю, 1998, с. 72]. Ему также удалось наладить тесные связи с издателями, писателями и художниками в Осаке [Михо Т., Михо С., 2000, с. 30], что, вероятно, позволило ему преуспеть и как предпринимателю, и как автору нескольких книг.

Книга «Камисуки тэхоки» написана в духе произведений, издававшихся под названием «полезные (драгоценные) записи» (重宝記, *тэхоки*). Такие книги напоминают энциклопедии быта для домохозяек. Обычно они сопровождаются многочисленными иллюстрациями и содержат в себе практические знания по медицине, фармацевтике, воспитанию детей, этике, ведению хозяйства, кулинарии, искусству, математике, правописанию, иероглифике, ведению торговли, ремёслам, земледелию и многому другому. Такие руководства были распространены в эпоху Эдо, но пользовались большим спросом и издавались вплоть до эпохи Сёва (1926–1989) [Ринсэн сётэн]. В предисловиях к таким книгам авторы считали необходимым указать, что руководства написаны для женщин и детей, но, судя по разнообразию тем, мужчины также не пренебрегали некоторыми из подобных сочинений.

«Полезные записи об изготовлении бумаги» тоже адресованы женщинам. Кунисаки Дзихэ с первых строк напоминает, если у женщины появится свободное время – жди беды, подтверждая свои слова цитатой из китайской классики. А потому женщине следует в свободное от пахоты время заниматься чем-нибудь полезным, например, изготовлением бумаги. Автор пишет подробную инструкцию, учитывая физические возможности женщин. Легко предположить, что книга могла быть полезной и интересной любому читателю, однако словом или изображением в книге подчёркивается, что ту или иную работу может выполнить женщина или даже ребёнок.

Книга начинается традиционным предисловием, в котором Кунисаки Дзихэ рассуждает о важности изготовления бумаги. Автор пишет, что бумага с давних пор используется для подношения богам, поэтому такой труд (пусть и очень тяжёлый) «не может считаться делом низким». Кроме того, автор рассчитывает, что описание тяжёлого труда, сопутствующего изготовлению бумаги, сможет повлиять на поведение людей, которые «небрежно расходуют и выбрасывают бумагу, словно какой-нибудь мусор».

После вводных слов Кунисаки Дзихэ обращается к истокам возникновения бумаги. Он приводит в пример ближайшие к Японии древние и наиболее почитаемые письменные традиции

Индии и Китая. При этом автор не упоминает того, что собственно бумагу и технику её литья изобрели в Китае. Для него важно лишь то, что в Индии писали на пальмовых листьях (санскр. *паттра*), а в Китае на деревянных планках, тогда как в Японии в VII в. для этого использовалась оборотная сторона сутр, т.е. уже была в ходу бумага. Выстраивая историю материалов, использовавшихся для письма, от индийских пальмовых листьев через китайские бамбуковые планки к японской бумаге, Кунисаки подчёркивает, что именно в Японии бумага достигла самой высокой точки своего развития. Упомянув китайскую бумагу, Кунисаки указывает на её низкое качество и непригодность для чего-либо кроме письма.

Кунисаки Дзихэ описывает самые разные стороны процесса изготовления бумаги: от выращивания кустарника *кодзо*, который считается наиболее пригодным материалом для выделки бумаги, до упаковки и продажи готового продукта. Будучи профессиональным торговцем, автор не забывает указать цену на сырьё, труд и готовый товар. Стебли, кору, кожуцу – почти все промежуточные материалы и готовые изделия можно продать. Кунисаки Дзихэ уделяет много внимания и стоимости инструментов для производства бумаги. Например, он пишет, что котёл для пропаривания стеблей *кодзо* можно вскладчину арендовать у богатого соседа, расплатившись древесиной, пригодной для дров.

Рассуждая о материалах для изготовления бумаги, Кунисаки называет лучшим сырьём бумажное дерево *кодзо*. Качество бумаги напрямую зависит от бумажной массы, которая получается в результате переплетения тончайших волокон луба, мягкой светлой части коры дерева. Волокна *кодзо* очень длинные, благодаря чему бумага становится очень мягкой, тонкой и лёгкой. С другой стороны, из-за такой длины между волокнами остаётся больше пространства. В результате бумага из *кодзо* очень легко впитывает тушь и становится невозможно писать на обеих сторонах листа. Поэтому в Японии наибольшее распространение получил способ брошюровки *фукуротодзи*, при котором бумагу из *кодзо* складывали пополам, плотно сшивая свободные края нитью. Такие книги были относительно недороги и выпускались в большом количестве с расчётом на массового читателя.

Ещё одним несомненным плюсом *кодзо* является его неприхотливость. Это растение довольно легко культивировать, поскольку оно может расти на склонах, в горах, по краям полей, в оврагах и требует минимального ухода. В тексте «Полезных записей» подробно описаны способ посадки и условия выращивания *кодзо*.

Обработка стеблей *кодзо*, снятие и сушение коры, вымачивание и варка волокон, вымешивание бумажной массы – все эти этапы последовательно приводятся в книге. В таком виде процесс изготовления бумаги ручной работы до сих пор сохраняется в Японии. Однако важно отметить, что Кунисаки Дзихэ почти не указывает точных мер для сырья, не обозначает времени приготовления на разных этапах. При обилии цифр многие его показатели остаются относительными. Например, связка счищенной коры должна быть «такой толщины, чтобы женщина могла обхватить её одной рукой». Кроме того, автор опускает некоторые этапы производства, в том числе, он не упоминает, что сформированные листы следует положить под пресс, чтобы отжать излишнюю влагу, а затем уже развешивать их по доскам для сушения.

Автор не забывает дать и практические советы: например, распределяя бумажную массу по решётке, лучше держать поблизости кадку с тёплой водой для рук. Занимательны лирические

и мистические отступления, которые иногда делает автор. Так, по его мнению, звук отбивания волокон *кодзо* вызывает щемящую грусть, а неудача при изготовлении бумаги может быть вызвана шалостями собаки-оборотня, *ину-гами*.

Подробному описанию процесса производства бумаги сопутствуют иллюстрации художника Нива Токэй 丹羽桃溪 (1760–1822). Наличие в книге иллюстраций способствовало спросу на неё и более высокой цене, поэтому редкое издание при высокой конкуренции на книжном рынке обходилось без картинок. Изображения Нива Токэй помогают восприятию текста, однако порой они не полностью соответствуют словам автора. Например, такие детали, как количество листов на одной стороне доски для просушивания или рука, которой следует держать инструмент, переданы неточно.

Создаётся впечатление, что, используя лишь данное руководство, неподготовленный читатель вряд ли сможет изготовить бумагу. Вероятно, эта книга могла бы стать инструкцией начинающему подмастерью, но лишь под присмотром опытного мастера. Автор заявляет в предисловии о желании преподнести руководство тому, кто собирается заняться производством бумаги. Однако секреты того или иного ремесла по большей части передавались в Японии напрямую от мастера к ученику. Так и Кунисаки Дзихэ не раскрывает всех подробностей процесса изготовления бумаги. Получившееся описание скорее могло бы послужить справочным материалом для будущего поколения этнографов или людей, заинтересовавшихся процессом из простого любопытства.

Последнее утверждение подкрепляется наличием в тексте изображений людей вместе с текстом их реплик, зачастую весьма забавных, живо передающих житейскую сторону рабочего процесса. Герои иллюстраций говорят между собой или вздыхают поодиночке: они просят продать подешевле, жалуются на боль в спине или холод, признаются в краже ради выпивки. Наличие такого пласта в тексте разделяет содержание книги на формальное и развлекательное и даёт возможность предположить, что книга не всегда вызывала исключительно практический интерес. Относительные меры для материалов, неполное описание процесса производства бумаги, неточные иллюстрации – эти элементы книги заставляют сомневаться, действительно ли возможно изготовить бумагу, основываясь на тексте «Полезных записей».

Наконец, можно также предположить, что целью книги было продвижение бумаги из Ивами на рынок. Кунисаки многократно упоминает о высоком качестве бумаги *сэкисю ханси* и, рассказывая о процессе, «рекламирует» особенности её производства. Автор акцентирует внимание на тех этапах, которые выделяют эту бумагу. Так, например, при снятии коры её не следует выворачивать наизнанку, иначе получится, как в другом районе, Хигаси-Ивами, а лучшим товаром в Ивами считается бумага без добавления примесей, ведь редко где ещё не добавляют рисовый крахмал. Таким образом Кунисаки подчёркивает, что в Ивами внимательно соблюдают технологии, а значит, могут гарантировать высокое качество бумаги. Книга была издана в Осаке, где Кунисаки активно занимался торговлей.

С течением времени книга «Камисуки тэхоки» стала очень известной. В 70-х годах XIX в. британский дипломат Гарри Смит Паркс привёл перевод этого руководства в своем отчёте об

изготовлении японской бумаги [Parkes H., 1871, pp. 100–103]. Полный перевод «Камисуки тэхоки» на английский язык также был опубликован в 1948 г. [Kamisuki Chohoki, 1948]. Михо Тадао и Михо Сатоко указывают, что книга была переведена на немецкий, французский, испанский и др. языки [Михо Т., Михо С., 2000, с. 13]. В 1940 г. И.Т. Малкин привёл иллюстрации из «Полезных записей» на страницах своей «Истории бумаги» [Малкин, 1940, с. 32–33]. Они также встречаются в книге о жизни Цай Луна [Narita, 1966]. В настоящей статье впервые приводится перевод «Камисуки тэхоки» на русский язык, выполненный в рамках семинара по чтению японских рукописей и ксилографов в ИВ РАН под руководством М.В. Торопыгиной в 2017–2018 гг.

Книга была опубликована в Осаке в 1824 г. издателем Оноги Итаибэ 大野木市兵衛. Она состоит из одного тома общим объёмом в 40 страниц, напечатанного ксилографическим способом, сброшюрованного методом *фукуротодзи*. Размеры издания: 223 на 155 мм. Материал: бумага, тушь. В правом верхнем углу внешней стороны обложки указано название «Камисуки тэхоки дзэн» – «Полное издание “Полезных записей об изготовлении бумаги”». В книге приводится 28 чёрно-белых иллюстраций художника Нива Токэй, в том числе портрет поэта Какиномото-но Хитомаро, изображения кустарника *кодзо*, растения и корня *тороро-аои*, карта святилища Какиномото-но Хитомаро в Такадзуно, Сэкисю.

Перевод «Камисуки тэхоки» на русский язык выполнен А.С. Оськиной по оригиналу издания 1824 г., размещённому на сайте Национальной библиотеки Парламента Японии [Кунисаки, 1824]. В работе также использовались расшифровка и комментарии исследователя Ягихаси Син, опубликованные в книге «Полное собрание японских записей о сельском хозяйстве» [Нихон ногё дзэнсю, 1998]. Приводимые иллюстрации размещены в открытом доступе на сайтах Национальной библиотеки Парламента Японии и Национального института японской литературы.

Полезные записи об изготовлении бумаги

От автора

Говорят, «ничтожный человек, пребывая в праздности и совершая недоброе, доходит до чего угодно»¹. Думаю, что слова эти правдивы. Вот появится у женщины свободное время – так жди вскорости беды, а там, глядишь, и край твой родной обеднеет.

Ткани, сотканые из конопляных нитей и нитей из тутового дерева, называют *аонигитэ* и *сиронигитэ*², они используются для подношения богам небесным и земным с давних пор. Вот почему изготовление бумаги, бесспорно, не может считаться делом низким. Так используй оставшиеся после пахоты силы на изготовление бумаги, ведь есть много видов бумаги, которые смогут искусно изготовить даже женщины, и эта бумага принесёт доход родной земле. В этой

¹ Цитата из «Да сюэ» («Великого Учения»), одного из канонических текстов Древнего Китая [Конфуцианское «Четверокнижие», 2004, с. 105].

² *Нигитэ* – зигзагообразные ленты из ткани или бумаги, используемые для подношения богам в синтоистском храме. Из конопляных нитей получаются голубые ленты (*аонигитэ*), а из нитей тутового дерева – белые (*сиронигитэ*).

книге я пишу о главном при изготовлении бумаги *сэкисю ханси*³. Я надеюсь, что эти записи послужат руководством тому, кто собирается заняться её производством.

Хотя в больших городах конкурирует множество людей, занимающихся торговлей бумагой, они не знают ни сути изготовления бумаги, ни как тяжёл этот труд, поэтому у меня сердце обливается кровью, когда я вижу, как небрежно расходуют и выбрасывают бумагу, словно какой-нибудь мусор. Да и как можно быть столь непочтительными по отношению к душам предков, покровительствующим её изготовлению!

Я решил написать эту книгу в поучение молодым, разъяснив с помощью картинок процесс изготовления бумаги от начала до конца. А один мой друг попросил разрешения опубликовать её. Я всего лишь торговец бумагой, а потому знаки мои неумелы, и я понимаю, что люди ещё несколько поколений будут смеяться надо мной, и всё же у меня нет намерения приукрашать свой слог или что-то выдумывать. В ответ на просьбу друга и получилось, что я всё записал и добавил это предисловие.



Об истоках изготовления бумаги

В древности в Индии сутры записывались на листьях пальмовых деревьев. Эти пальмовые листья на санскрите называются *паттра*. Известно, что и в Китае раньше писали на листьях

³ *Сэкисю ханси* 石州半紙 – наименование бумаги, произведённой в провинции Ивами. *Сэкисю* – китаизированное название провинции Ивами. *Ханси* – формат бумаги, равный половине большого листа бумаги *дзэнси*. Со временем размер *дзэнси* и, соответственно, *ханси* менялся. В эпоху Эдо размер *ханси* составлял 24–25 см в ширину и 32,4–34,5 см в длину.

деревьев или тонких бамбуковых планках. Говорят, что в нашей стране во времена императоров Тайка и Хакути⁴ использовали обратную сторону сурт. Вскоре после этого начали производить бумагу, однако она была похожа на нынешнюю грубую бумагу из ткани или второсортную бумагу. Наконец во времена Кэйун и Вадо⁵ Какиномото-но Хитомаро⁶, став правителем провинции Ивами, обучил народ изготавливать бумагу, и с тех пор, как было налажено её производство, данное умение веками передаётся в этих землях.

Потомки рода Оути, происходившие из Ямагути⁷, из поколения в поколение занимались торговлей с Китаем, чем и были знамениты в провинции Суо⁸. Когда стало широко известно о превосходном качестве японской бумаги, к господам Оути сразу же поступил заказ из Китая. Оути дали своё согласие и обучили изготовлению бумаги три провинции: Ивами⁹, Нагато¹⁰ и Суо, – наладив там производство бумаги, они отправили её в Китай. Из письменных источников доподлинно известно, что в Китае были очень довольны и высоко ценили японскую бумагу.

То, что сейчас изготавливают в Китае, является лишь разновидностью бумаги, которую мы называем *танской*¹¹. Эту бумагу вряд ли можно использовать для чего-то кроме письма и рисования. А по-честному нужно признать, что качество у неё самое низкое. Не найти другую страну, в которой бы производили такую замечательную бумагу, как у нас. Торговцы, которые имеют дело с нашей бумагой, должны это осознавать и обязательно чувствовать неловкость при небрежном с ней обращении.

Нет сомнений в том, что бумагу *сэкисю ханси* впервые стали производить где-то на границе уездов Каноаси и Мино провинции Ивами. О том, что она пришла из этих мест, знают и в ближайших уездах: Хамада, Горё, Тоса, Иё, Одзу и других. Следует помнить о том, что прародителем изготовления бумаги является пресветлое божество старшего первого ранга Какиномото-но Хитомаро, поэтому мы должны почитать и уважать его. Я придаю этому особое значение, поскольку сожалею о том, что многие люди даже не знают о его благоденствии.

⁴ Император Тайка правил с 645 по 649 г., император Хакути – с 650 по 654 г.

⁵ Девизы правления Кэйун (704–707) и Вадо (708–714).

⁶ Какиномото-но Хитомаро (660?–709?) – знаменитый поэт, один из 36 гениев японской поэзии, чьи стихи широко представлены в антологии «Манъёсю». Биографические сведения о нём практически не сохранились. Известно, что он служил при дворе императоров Тэмму, Дзито и Момму, высоких должностей не занимал, однако уже при жизни считался авторитетом в области поэзии.

⁷ В 1360 г., в разгар противостояния Северного и Южного дворов, известного как период Намбокутё, Оути Хироё (1325–1380) подавил мятеж в провинции Суо (см. сноску 8), после чего перенёс свою ставку в город Ямагути этой провинции. Вскоре род Оути разбогател благодаря торговле с Кореей и Великой Минской империей.

⁸ Суо – историческая провинция Японии, сегодня соответствует восточной части префектуры Ямагути.

⁹ Ивами – историческая провинция Японии, сегодня соответствует западной части префектуры Симанэ.

¹⁰ Нагато – историческая провинция Японии, сегодня соответствует северной и западной частям префектуры Ямагути.

¹¹ Танская бумага (*тоси* 唐紙) бумага, изначально заимствованная из Китая. К эпохе Эдо японцы научились изготавливать такую бумагу сами. Материалы использовались самые разные, и бумага получалась низкого качества.

Портрет Хитомаро

Удостоившегося святилища в деревне Такадзуно в уезде Мино провинции Ивами.

Возможно ль, что меня, кому средь гор Камо,
Навеки скалы станут изголовьем,
Всё время ждёт с надеждой и любовью,
Не зная ни о чём,
Любимая моя?¹²



Изображение бумажного дерева кодзо

Чтобы посадить *кодзо*, нужно отделать старые части корня и разрезать его на черенки длиной в 2 сун 7–8 бу¹³. Черенок зарывают в землю на глубину 2 сун 3–4 бу. В западных провинциях *кодзо* сажают в 7–8 луну. В районе Камигата¹⁴ сажают в начале нового года. То есть время посадки сильно разнится в зависимости от климата земель. В год посадки оно вырастет

¹² Пер. А. Е. Глускиной [Тысяча журавлей, 2005, с. 68].

¹³ Сун и бу – меры длины. 1 сун равен примерно 3 см. 1 бу – 1/10 часть сун.

¹⁴ До реставрации Мэйдзи (1867 г.) так назывался район вблизи столицы Хэйан (совр. Киото) и ближайшие к нему провинции.

примерно на 1 сяку¹⁵, на второй год высота составит 2–3 сяку, на третий – 4 сяку и 4–5 бу. На четвёртый дерево может вырасти до 6 сяку, и если будет хорошо расти, то вытянется до 9 сяку. Для остальных земель это также полезно знать.

Разумеется, нужно учесть, что на месте одного срезанного побега каждый год вырастает до пяти, поэтому через пять лет ветви разрастутся чрезвычайно густо. С пятого года их срезают и пускают на изготовление бумаги.

На старых полях выращивать плохо. Хорошо выращивать по краю новых полей. Особенно плоха солёная почва. Плохо сорго. Когда мало удобрения, растение засыхает. Когда удобрения слишком много – тоже плохо. Хорошо использовать навоз для удобрения культур, растущих поблизости, тогда излишек естественным образом удобрит и *кодзо*. Хотя *кодзо* можно выращивать даже в горах, долинах или запрудах, для него нет ничего лучше, чем соседство с новым полем. Время от времени следует вносить удобрения.

Летом растению вредят солнечные лучи. Если год дождливый, ветви слишком вытягиваются, и могут поломаться из-за летнего и осеннего ветра. Кроме того, нужно следить за тем, чтобы кабаны и олени не съели растение, поскольку эти животные очень любят *кодзо*. Даже если появятся первые почки, каждый год в 10 луно растение следует обрезать. В следующем году на месте побега вырастет пять, поэтому дерево станет в пять раз гуще, а длина веток достигнет 1 кэна¹⁶, возможно даже 1,5 кэна. В хороший год длина достигает 2 кэнов. Вот почему *кодзо* приносит земле выгоду.

Наиболее распространенным видом *кодзо* является *макодзо* (его также называют *цуукакэ*). Это растение лучше всего подходит для изготовления бумаги, но даёт мало побегов, поэтому средняя цена (за неочищенные стебли) за 1 кан¹⁷ составит примерно 3 моммэ¹⁸ и 2 бу серебром.

Ещё одной разновидностью *кодзо* является *кадзисо*. Из него тоже получается отличная бумага, но её выходит мало, потому и цена на него меньше. 1 кан будет стоить примерно 1 моммэ и 6 бу серебром.

Стоит упомянуть вид под названием *такасо*. Хотя бумага из него получается не очень хорошего качества, стебли этого дерева чрезвычайно длинные, поэтому не нужно обрезать побеги, чтобы увеличить их количество. Отрезанную ветвь просто сажают в землю и на ней появляются почки, кроме того, не надо беспокоиться об удобрении, как с *макодзо*. Это дерево хорошо растёт как в поле, так и у воды, и вырастает без особых усилий со стороны крестьян. Кроме этого, бумаги тоже получается немало, поэтому на сегодняшний день бумагу изготавливают преимущественно из него. *Такасо* стали использовать с годов Кансэй¹⁹. Поскольку из него получается много сырья для бумаги, средняя цена за связку в 1 кан составляет 2 моммэ, 5 бу и 5–6 рин серебром.

У всех видов *кодзо*, перечисленных выше, как и у других деревьев, весной появляются почки, летом они разрастаются, осенью с них опадают листья, а в 10 луно их срезают. Если

¹⁵ Сяку – мера длины, равная 10 бу, или примерно 33 см.

¹⁶ Кэн – единица длины, равная 6 сяку, или примерно 1,8 м.

¹⁷ Кан – мера веса, равная 3,75 кг.

¹⁸ Моммэ – мера веса, равная 3,75 г.

¹⁹ Девиз правления Кансэй (1789–1800).

сажаешь *кодзо* в горах, то стоит остерегаться кабанов и оленей. Люди из северных провинций говорят, что если убить дикого зверя и закопать его рядом с *кодзо*, то звери больше не подойдут к нему. Правда, я не знаю, так ли это на самом деле.



Срезание *кодзо* зимой

Кодзо срезают в 10-ю луну.

Бывает и так, что договор о продаже *кодзо* заключают ещё до того, как его срезают, показав покупателю состояние растущих на поле деревьев.

Отрезают стебель длиной в полкэна и собирают в вязанки.

— *Передай там, что, если я кому-нибудь понадобится, пусть кликнут с того холма!*

— *Да ты вяжи-то покрепче!*

Торговля *кодзо* на корню

В случае если покупка осуществляется после просмотра состояния *кодзо*, растущего на поле, то, к примеру, цена за 5 канов снятой коры *кодзо* составит 10 моммэ серебром, этой же цене будет соответствовать 30 канов неочищенного дерева. И если снять кору с такого количества неочищенных веток, то её чистый вес составит уже 5 канов с излишком. Поскольку оставшуюся древесину ты сможешь использовать в качестве топлива, то очевидно, что торговля с полей будет тебе выгодна – в этом и состоит награда за труд.

— Было бы у меня пять отрезов бумажной ткани²⁰, мне бы и снег нипочём!
 — А я прихожанка храма Хонгандзи. Продайте мне, пожалуйста, кодзо подешевле. Наму-амида-буцу, наму-амида-буцу!²¹ Ах, благодарю!



Как распаривать кодзо

Те крестьяне, у которых нет специальной бочки, объединяются и распаривают кодзо в бочке, арендованной вскладчину. Платой за использование бочки служит древесина, которая остаётся после снятия коры. Хозяин бочки использует её для растопки. Иногда он просит счистить кору с его веток. Ветки кодзо режут длиной 2,5–3 сяку и распаривают. Через некоторое время ты увидишь, что кора слезает в том месте, где дерево было срезано, – так ты поймёшь, что ветки распарены достаточно. Следует знать, что зимой за ночь можно повторить процесс распаривания 5–6 раз.

Хорошо, если диаметр бочки будет составлять примерно 2 сяку и 6–7 сунов.
 Варакосибэ²².

Ветки должны доставать до дна бочки.

«Мам, давай вместо кодзо сварим моти²³ и съедим их!»

²⁰ Бумажная ткань изготавливалась из ниток, которые, в свою очередь, получались из измельчённой бумаги. Бумага сэкисю ханси отличалась прочностью, поэтому её часто использовали для изготовления бумажной ткани.

²¹ Основная мантра буддийской школы Чистой Земли, повторение которой считалось главным способом обретения рождения в Чистой Земле.

²² Варакосибэ – деревянная бочка с крышкой, плотно стянутая верёвками.

Как снимать кору

Возьми ветку *кодзо* в руки и сними с неё кору, как показано на рисунке. Оставшаяся древесина пригодится только для топки.

— Мам, дай я попробую снять кору!

— Ладно, раз хочешь снимать, возьми, как я, да снимай! Смотри, чтоб не вывернулось наизнанку, а то получится, как в Хигаси-Ивами²⁴.



Как сушить *кодзо*

Сразу после того, как снимешь кору, нужно просушить *кодзо*. Сделай связки такой толщины, чтобы женщина могла обхватить её одной рукой, тогда *кодзо* просохнет за 2–3 дня. Если погода ветреная, то может высохнуть и за день.

«Хорошо просохло! Давай теперь распустим и посушим места, где было связано».

Распустив узлы, просуши эти места хорошенько. А потом собери в связки по 5 канов.

²³ *Моти* – рисовые лепёшки, обычно готовятся на пару.

²⁴ В восточной части провинции Ивами практиковался способ снятия коры под названием *субомуки*, при котором кору снимали, выворачивая наизнанку. Такой способ используется до сих пор, поскольку в нём есть свои преимущества.

Продажа кодзо

В каждой связке – 5 канов, а 1 выюк равен 30 канам (то есть 6 связкам). 5 канов просушенной коры стоят примерно от 9 до 13 моммэ серебром, иногда цена доходит до 20 моммэ. Изредка бывает, что в неудачный год цена поднимается до 28 моммэ серебром. В такой год в другие провинции отправляют много некачественного товара. Даже в Ивами в Хигаси-Ивами кора стоит в 2–3 раза дешевле. В зависимости от способа снятия, кора может быть вывернута внутренней стороной наизнанку.

«Давай-ка, ещё один выюк! Хорошая лошадь увезёт и 40 канов такой поклажи! Ну что ты с ней будешь делать!»



Как замачивать кору

Итак, если ты решишь изготовить бумагу, то нужно замочить кору в воде на ночь: с утра до вечера, или же с вечера до утра, – принести домой и счистить кожицу верхнего слоя. Затем, как показано на рисунке, погрузи кору *кодзо* в реку. Не цепляй кору к середине палки, иначе будет неудобно переворачивать её. Промывать в реке следует один день и одну ночь.

Как счищать кожицу

Необходимо счистить и отделить чёрную кожицу. Прижми ножом кору *кодзо*, как показано на рисунке, и счищай кожицу движениями от себя. Чёрную кожицу нужно счистить без

остатка: она используется при изготовлении *тири-гами*²⁵ и называется *сару-кава* – «счищенная кожица». Её хорошо промывают в речной воде, кладут в котелок и варят. После того как кожица расслаивается, её хорошенько отбивают, добавляют жидкий клей из *тороро-аои*, и приступают к изготовлению бумаги.

В год, когда *кодзо* мало, используют шелковицу, поскольку это растение похоже на *кодзо*. Листья шелковицы²⁶ тоже добавляют при изготовлении бумаги. Бумага *тири-гами*, изготовленная только из «счищенной кожицы», называется *сёсо-дзуки*, т.е. «изготовленная из сырого волокна», и обладает хорошим качеством.

Поскольку кора долго находится в воде, она становится плоской.

Подложи на подставку лошадиные соломенные «башмаки»²⁷.



Перед тем, как добавить щёлок

«Счищенную кожицу» (её также называют «древесной корой») тоже продают. 10 канов кожицы стоят примерно 12 моммэ серебром. Но бывает дороже или дешевле. Излишки,

²⁵ *Тири-гами* 塵紙, букв. «пыльная бумага» – бумага низкого качества, до эпохи Сёва (1926–1989) использовалась в качестве салфеток или туалетной бумаги.

²⁶ Случаи, когда для изготовления бумаги использовались листья шелковицы, неизвестны, поэтому комментатор предполагает, что автор ошибается.

²⁷ Плоские соломенные «башмаки», которые надевали на лошадиное копыто, использовали для удобства в качестве подставки при очистке коры. Скорее всего они служили ограничителями, благодаря которым нож не врезался в подставку.

произведённые в Ивами, поставляют в Ивакуни в провинцию Суо, или в Огата и Отакэ, что в провинции Гэйсю²⁸, где и продают.

5 канов очищенного от кожицы луба обрабатывают в 3 дня. Опытные люди справляются и за 2 дня. Стоимость выделки составит 80 сэнов²⁹ бронзой, или же 6 моммэ серебром. Эти 5 канов отнеси к реке и хорошенько промой. Если реки поблизости нет, то промой в кадке, сите или бочке. Затем положи под камень, чтобы отжать. После вари в котле, как на картинке слева. В Ивами очищенный луб называют *сосори*³⁰. Промывать следует до тех пор, пока он не перестанет быть клейким.

Как варить луб

Положи в котёл полученную массу, подготовь две заострённые палки, как на рисунке, и помести их туда же. Основания палок крепко воткнутся в массу из *кодзо*. Добавляй понемногу луб, как показано на рисунке, подобно тому, как готовят лапшу *соба* или *удон*, и вари некоторое время. Сожги гречневую шелуху – из золы получится щёлок – и добавь его в котёл. По мере приготовления нужно перемешивать массу двумя палками, как будто ты промываешь батат. Повтори это действие несколько раз. Затем вытащи палки. Следует знать, что, когда кипяток заполняет отверстия, луб проваривается лучше. Непременно проверь: очень важно, чтобы всё проварилось равномерно.

Диаметр котла примерно равен 2 сяку и 6–7 сун.

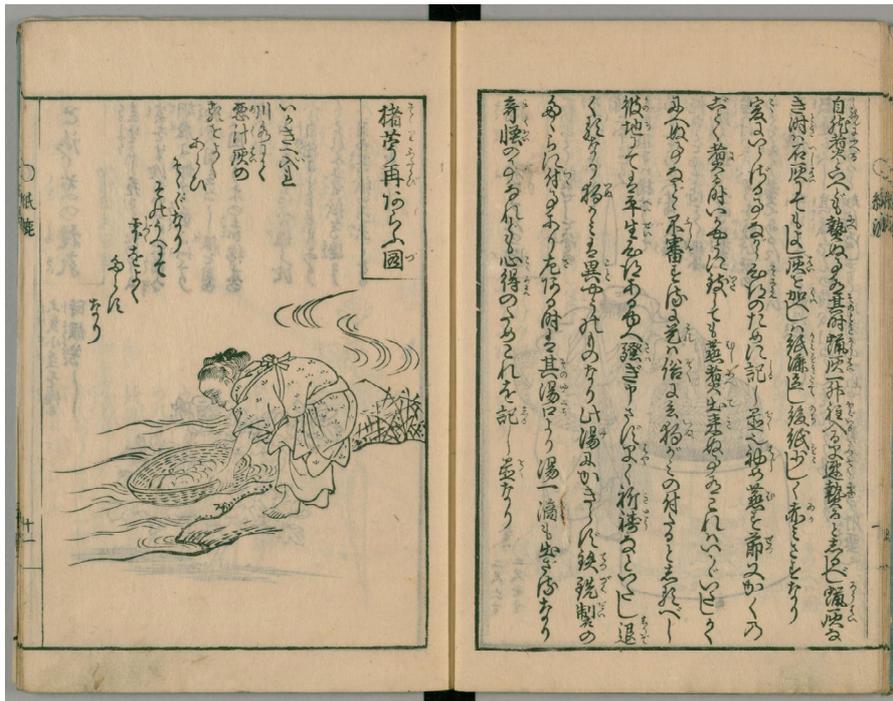
Хотя обычно луб из *кодзо* варится хорошо, бывает и так, что он не может свариться. Полезно знать, что в таком случае следует добавить щёлок из воскового дерева, тогда луб сразу сварится. Если нет такого щёлока, то подойдёт обычная известь. При добавлении щёлока бумага получается с красноватым оттенком.

То, о чём я пишу дальше, возможно не пригодится, но знать следует. Бывает такое, что распариваешь, как положено, вначале ветки или варишь луб, как я описал выше, но почему-то ветки всё не распариваются, а луб не может свариться. Когда совсем непонятно, в чём причина, в народе говорят, что это проделки собаки-оборотня *ину-гами*, – вот, о чём нужно помнить. В Ивами люди знают об этой собаке, поэтому и не шумят понапрасну, а поскорее воздают молитвы богам, и собака-оборотень отступает. Собака-оборотень – очень причудливый зверь: она проникает не только в кипяток, но и в кузнечные мехи. И тогда из отверстия для кипятка не прольётся ни капли. Хоть всё это довольно странно, я пишу затем, чтобы вы знали.

²⁸ Гэйсю – китаизированное название исторической провинции Аки, сегодня соответствует западной части префектуры Хиросима.

²⁹ Сэн – медная монета достоинством в 0,1 рин.

³⁰ В провинции Ивами луб имеет особое название, поскольку с коры не счищают тонкий зелёный слой, из-за чего бумага получается с зеленоватым оттенком.



Повторное промывание луба

Положи луб в плетёную корзинку, промой хорошенько от щёлоча в речной воде и прополощи. А затем хорошенько отожми воду до последней капли.



Виды клейкой травы *тороро-аои*

Тороро-аои прорастает и зацветает по весне. После в цветах появляются семена. Семена эти маленькие, шестигранные, похожи на кунжут, на вшей тоже похожи. Семена и цветы *тороро* не используют, а берут корень, такой как на рисунке слева. По форме куст *тороро-аои* похож на хлопковое дерево.

Горную траву *тороро* не возделывают, она произрастает в дикой природе и используется при изготовлении *тири-гами*. Помни, что такая бумага приобретает красноватый оттенок.

Сажать нужно в то же время, что белую и красную фасоль.

Когда цветы *тороро* завянут, следует вырвать корень. В пятом месяце, пока идёт сезон дождей, нужно его высушить и оставить на хранение. Корень достигает величины в 8 бу, и по длине он сопоставим с корнем лопуха. В каменистой почве длина корня меньше.

На торгах за *тороро* весом в 120 мэ³¹ дают 1 моммэ серебром. Бывает, уступают и дешевле: за 1 моммэ – 500 мэ.

Корень очищают от волосатой кожуры и отбивают. Таким образом получают что-то вроде «пасты» *тороро*. Знай, что по мере добавления воды из волокон исчезает клейкость. Важно соблюдать меру.

Помни также, что на изготовление одной порции бумаги понадобится около 1 сё³² клейкой жидкости. Однако можно заранее процедить клей через сито и перелить небольшую ёмкость и добавлять, когда это необходимо.



³¹ Мэ – мера веса, равная 3,74 гр.

³² Сё – мера объёма, равная 1,8 л.

Как отбивать луб

Когда решено на следующий день изготовить бумагу, то с вечера промой луб *сосори*, а утром начинай отбивать. Эту работу можно выполнить, пока варится рис для завтрака.

Зимой отбивают, добавив в бумагу только клей *тороро*. Весной иногда добавляют крахмал. Если этого не сделать, то изготовить бумагу будет сложно.

Этот стук слышен издали, и вид одиноких горных хижин так прекрасно печален, что чувства переполняют сердце.

Размеры стола для отбивания:

- длина 5 сяку
- ширина 3 сяку с небольшим
- толщина 3 суну 5 бу

Изготавливается из древесины дуба и сакуры.

Палка для отбивания:

- длина 3 сяку, стержень четырёхгранный, рукоятка круглая.



Изготовление *экисю ханси*

Рама для изготовления бумаги вроде *сугихара*³³ тяжёлая, поэтому это мужская работа. А вот *ханси* могут изготовить и женщины.

³³ *Сугихара* – вид бумаги большого формата, производимой в деревне Сугихара провинции Харима (совр. юго-западная часть преф. Хёго) с эпохи Хэйан. По качеству эта бумага считалась одной из лучших, поскольку была мягкой, тонкой и белоснежной.

Отбивай луб *кодзо* в количестве, необходимом для изготовления бумаги, пока волокна не превратятся в плотную массу. От полученной массы, уложенной в бадью, отдели нужное количество, затем процеди *тороро* ситом и при помощи решётки несколько раз перемешай содержимое так, чтобы оно издавало булькающие звуки. Если жидкости недостает клейкости, добавь ещё *тороро*. Рассчитать это чрезвычайно сложно.

Помешай жидкость бамбуковой палкой, потом достань палку и посмотри: волокна *кодзо* должны быть похожи на водоросли. Тогда понятно, что всё идёт правильно. Нужно мешать до тех пор, пока волокна не перестанут прилипать к палке. В любом случае, чем дольше мешаешь, тем лучше.

Поскольку при этой работе руки мёрзнут, нужно непрерывно кипятить воду и время от времени согревать руки.

Утварь

Ирэко-но ва – внутренняя рама

Сотова – внешняя рама

Су – решётка

Суйно – сито

Сибэбоки – метёлка

Такэ – бамбук. Длина – 1 сяку, 3 суна. Толщина – как у кисти для письма.

Когда решётка изнашивается, конские волосы, связывающие бамбуковые прутья, иногда отпечатываются на бумаге. Те, кто торгует бумагой, с неудовольствием говорят, как сильно проступает решётка.

Внутренняя и внешняя рамы производятся из криптомерии. Их делают лёгкими, чтобы даже женщины могли с ними справиться. Во внешнюю раму кладут решётку и прижимают её внутренней рамой.

Для бамбуковой решётки тонко вырезают бамбук толщиной в шнурок и сплетают его конским волосом, как на рисунке. Нужно приготовить два комплекта рам с решётками.

Изготовление *ханси*. Продолжение

Готовую бумагу вместе с рамами разместить на специальной подставке слева и дать воде стечь. Теперь приготовь бумагу с помощью второго комплекта рам, а с первойними бумагу. Таким образом продолжай изготовление бумаги. Как только работа войдёт в привычку, будет получаться гораздо быстрее. Когда волокон становится мало и лить бумагу трудно, следует проделать все действия сначала.

Готовую бумагу нужно складывать в несколько слоёв подобным образом.

Кэта мотасэ – подставка для рам.

Ширина ванны 3 сяку, длина чуть меньше 1 кэна.

«Ох, как руки замёрзли! Вряд ли получится так же хорошо».



— Бумага, которую изготавливают в холодное время года с добавлением лишь *тороро*, называется *ки-суки* («изготовление без примесей»). Такую бумагу используют для изготовления книг, и даже при долгом хранении её не едят жучки. В Ивами эта бумага считается лучшим товаром. Трудно гарантировать те же свойства у бумаги, изготовленной весной с добавлением рисового крахмала.

— При изготовлении бумаги Надзю в Сэтцу³⁴ к указанному выше добавляют ещё и клейкое вещество из гортензии. Мало таких мест, где не добавляют рисовый крахмал.

— Несколько лет назад из одной провинции поступил вопрос о положении дел в производстве бумаги, и я ответил так (в тех местах бумагу *ханси* называют *ёсикагами*):

— 6 симэ³⁵ (или 1 *мару*) белой бумаги *ёсикагами* наивысшего качества будут стоить 94–95 моммэ, среднего качества (за то же количество) – 85 моммэ, низкого качества (за то же количество) – 70–75 моммэ. Это цена в самые худшие времена.

Себестоимость 1 симэ *ёсикагами*:

— Кора *кодзо* весом 3 кана – 6 моммэ и 3 бу (или 1,5 кана очищенного луба). Из 1,5 кана луба и получается 1 симэ (или 2000 листов) *ёсикагами*.

— Цена щёлока – 1 бу и 6 ри.

— Цена клейкого вещества – 2 бу и 4 ри.

1 симэ *ёсикагами* (т. е. 4 соку³⁶) один человек изготовит за один день, соответственно половину того, что сделают два человека. Чтобы развесить 1 симэ бумаги на сушильные доски, нужно два человека.

³⁴ Сэтцу – историческая провинция Японии, сегодня соответствует части префектур Осака и Хёго.

³⁵ Симэ – единица измерения для счёта писчей бумаги, равная 2000 листам.

Очистка луба – это ночная работа, и один человек за ночь может очистить лишь 0,5 кана коры. Разумеется, это без учёта работы женщин и детей. Кроме того, расходуются дрова примерно на 4 бу, но в горных деревнях дров много, поэтому их тоже не учитывают.



Как сушить бумагу

На доску длиной в 1 кэн приклей 5 листов на лицевую сторону и 5 листов на оборотную, как на рисунке. С одного края бумага немного толще. Накрути сперва этот край на бамбуковую палку, как показано на рисунке, правой рукой возьми соломенный веник и разгладь бумагу на досках. Чтобы хорошо приклеить бумагу, нужна сноровка. В солнечную погоду бумага высохнет быстро. В дождь иногда разводят огонь, чтобы высохло быстрее.

Для работы одного человека нужно подготовить приблизительно 40 досок.

Та сторона бумаги, которая клеится к доскам, будет лицевой.

Эта доска называется *токо*.

— Мама, мама, отец ушёл в овраг за бумагой. Ох, не скоро он теперь вернётся!

— Ну и ребёнок! Смотри, сам не свались!

Хорошенько задумайся, прежде чем использовать бумагу понапрасну. Взглянув на этот рисунок, ты поймёшь, что такое тяжкий труд.

³⁶ Соку – единица измерения для счёта бумаги, равная 200 листам ханси.



Чтобы подобрать один лист высохшей бумаги, который сдул ветер, потребуется несколько часов. Нужно пробраться сквозь бамбук, ухватить упавший лист и вернуть его на место.

«Какой безумный ветер! Срывает бумагу и доставляет столько хлопот!»



Обрезка ханси

Проложи солому через 1 ори (т. е. 20 листов) бумаги. 10 ори в нашей провинции называют 1 соку, в столице называют 5 дзё. Размести 1 соку бумаги на деревянную подставку, приложи к нему прямоугольный трафарет и прижми правой ногой. Затем возьми в правую руку резак, и, придерживая листы левой рукой, обрежь бумагу.

Если сложить в стопку 10 соку получится 1 симэ, а из 6 симэ получается 1 мару. В таком количестве бумагой уплачивают налог или продают. Рисунки, приведённые далее, расскажут о дальнейших хлопотах.

Подготовка ханси

- Эй, Сан! Возможно, сейчас придёт покупатель. Иди-ка закрой окна бумагой для прописей!
— Ах, как хороша бумага! Такую бумагу даже сборщик налогов сразу оценит.



Упаковка бумаги для продажи

- Ох, как хочется выпить! Я в прошлом месяце 10 листов украл. Только бы родители не узнали...
— А ты поезжай в Осаку! Там деньги мешками меряют по звону монет. Я сам-то ничего не смыслю. Так или эдак – ничего не понимаю!

Отправка груза

- Мне опять идти 2 ри³⁷ туда и обратно. Как устал, как устал!
— Да ты поздно вышел! Я вот уже себе мешок соли купил.

³⁷ Ри – японская мера длины, равная почти 4 км.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бахтияров А.* История книги на Руси. СПб.: Издатель Удовикова Ж. А., 2012. 336 с.
- Васерчук Ю.А.* Исчезающая культура бумаги?: Учебное пособие. М.: МГУП им. Ивана Фёдорова, 2011. 116 с.
- Васи-но рэкиси, яку 1400 нэнбун о сакутто оцутаэсимас : [1400 лет история японской бумаги]. 06.09.2016. URL: <http://uru-washi.com/feature/1297> (дата обращения: 26.06.2018).
- Завадская Е.В.* Японское искусство книги. VII–XIX века. М: Книга, 1986. 221 с.
- Икэда Хитоси.* Ками-но нихонси : [Бумажная История Японии]. Токио: Бэнсэй сюппан, 2017. 288 с.
- Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу») / пер. с кит. А.И. Кобзева. Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2004.
- Кунисаки Дзихэ.* Камисуки тэхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги]. Осака: Акита Тауэмон, 1824. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (дата обращения: 21.06.2018).
- Кунисаки Дзихэ.* Камисуки тэхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги]. Осака: Оно Итибэ, 1798. URL: http://www2.dhii.jp/nijl_opendata/NIJL0211/049-0301/ (дата обращения: 29.06.2018).
- Малкин И.Т.* История бумаги. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. 192 с.
- Меньшиков Л.Н.* Из истории китайской книги. СПб.: Издательство СПб ИИ РАН «Нестор-История», 2005. 324 с.
- Мещеряков А.Н.* Книга японских символов. М.: Наталис, 2007. 556 с.
- Михо Тадао, Михо Сатоко.* Сёся содзайси-но кэнкю. Кунисаки Дзихэй «Камисуки тэхоки» : [История рукописей. Кунисаки Дзихэй «Полезные записи об изготовлении бумаги»] // Симанэ дайгаку кёйку гакубу киё. Вып. 34. Симанэ: Симанэ дайгаку кёйку гакубу, 2000. С. 11–31.
- Нихон носё дзэнсю : [Полное собрание японских записей о сельском хозяйстве] / под ред. Сато Цунэо. Т. 53. Токио: Носангёсон бунка кёкай, 1998.
- Ринсэн сётэн : [Книжный магазин Ринсэн]. URL: <http://www.rinsen.com/books/chouhouki.htm> (дата обращения: 26.06.2018).
- Тысяча журавлей: Антология японской классической литературы VIII–XIX вв. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Эггер Э.* История книги от её появления до наших дней. СПб.: Издатель Удовикова Ж.А., 2012. 336 с.
- Kamisuki Chohoki: A Handy Guide to Papermaking / translation by Charles E. Hamilton. Berkeley: The Book Arts Club, University of California, 1948. 78 p.
- Kornicki, Peter.* The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. Honolulu: University of Hawaii Press, 2016. 498 p.
- Narita, Kiyofusa.* A life of Ts'ai Luing and Japanese paper-making. Tokyo: Tokyo Paper Museum, 1966. 106 p.
- Parkes, Harry S.* Reports on the Manufacture of Paper in Japan: Presented to Both the Houses of Parliament. London: Harrison, 1871, pp. 98–102.

Webber, Pauline. The Parkes collection of Japanese paper // *Conservation Journal*. April 1995, Issue 15. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-15/the-parkes-collection-of-japanese-paper/> (дата обращения: 21.06.2018).

REFERENCES

- Bakhtiarov, A. (2012). *Istoriya knigi na Rusi* [The History of Book in Ruthenia]. St. Petersburg: Izdatel' Udovikova ZH. A.
- Egger, E. (2012). *Istoriya knigi ot eyo poyavleniya do nashikh dney* [The History of Book from the Beginning till Nowadays]. SPb.: Izdatel' Udovikova ZH. A.
- Ikeda, Hitoshi (2017). *Kami-no nihonshi* [The History of Japanese Paper]. Tokyo: Beisei shuppan.
- Kamisuki Chohoki: A Handy Guide to Papermaking (1948). Charles E. Hamilton (trans.). Berkeley: The Book Arts Club, University of California.
- Konfutsianskoye «Chetveroknizhiye» [The Four Books of Confucianism “Si Shu”] (2004). A.I. Kobzev (trans.). Moscow: Vost. lit.
- Kornicki, Peter. (2016). *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kunisaki, Jihei. (1798). *Kamisuki chohoki* [The Precious Notes on Papermaking]. Osaka: Ono Ichibei. URL: http://www2.dhii.jp/nijl_opendata/NIJL0211/049-0301/ (accessed: 29 June 2018).
- Kunisaki, Jihei. (1824). *Kamisuki chohoki* [The Precious Notes on Papermaking]. Osaka: Akita Tauemon. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (accessed: 21 June 2018).
- Malkin, I.T. (1940). *Istoriya bumagi* [The history of Paper]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Men'shikov, L.N. (2005). *Iz istorii kitayskoy knigi* [The History of Chinese Book]. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPb II RAN «Nestor-Istoriya».
- Meshcheryakov, A.N. (2007). *Kniga yaponskikh simvolov* [The Book of Japanese Symbols]. Moscow: Natalis.
- Miho, Tadao and Miho, Satoko. (2000). *Shosha sonzaishi-no kenkyu. Kunisaki Jihei “Kamisuki chohoki”* [A Historical Study of the Handwriting Materials. Jihei Kunisaki, “Japanese Manual on Paper-making”, *Kamisuki chohoki*] // *Shimane Daigaku kyoiku gakubu kiyo*, no. 34. Shimane: Shimane Daigaku kyoiku gakubu: 11–31.
- Narita, Kiyofusa. (1966). *A life of Ts'ai Luing and Japanese paper-making*. Tokyo: Tokyo Paper Museum.
- Parkes, Harry S. (1871). *Reports on the Manufacture of Paper in Japan: Presented to Both the Houses of Parliament*. London: Harrison: 98–102.
- Rinsen shoten [Rinsen On-line Book Store]. URL: <http://www.rinsen.com/books/chouhouki.htm> (accessed: 26 June 2018).
- Sato, Tsuneo (ed.). (1998). *Nihon nosho zenshu* [Full Collection of Works on Japanese Agriculture]. Vol. 53. Tokyo: Nosangyoson bunka kyokai.

Tsuyacha zhuravley: Antologiya yaponskoy klassicheskoy literatury VIII–XIX vv. (2005). [One Thousand of Cranes: the Anthology of Classic Japanese Literature VIII–XIX c.]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

Vaserchuk, Yu.A. (2011). Ischezayushchaya kul'tura bumagi? [Disappearing Culture of Paper?]. Moscow: MGUP im. Ivana Fyodorova.

Washi-no rekishi, yaku 1400 nenbun wo sakutto otsutaeshimasu [1400 years of Japanese paper]. 06.09.2016. URL: <http://uru-washi.com/feature/1297> (accessed: 26 June 2018).

Webber, Pauline. The Parkes collection of Japanese paper // Conservation Journal. April 1995, Issue 15. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-15/the-parkes-collection-of-japanese-paper/> (accessed: 21 June 2018).

Zavadskaya, E.V. (1986). Yaponskoye iskusstvo knigi. VII–XIX veka [Japanese Art of Books. VII–XIX c.]. Moscow: Kniga.

Поступила в редакцию 01.07.2018

Received 1 July 2018

Японские исследования. 2018. №3. С. 78–96.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 78–96.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10020

Книжный иллюстратор в контексте своего времени: творческая биография Нива Токэй (1760–1822)

М.М. Киктева

Аннотация. Работа посвящена анализу творческой биографии осакского книжного иллюстратора Нива Токэй (1760–1822), работавшего в стиле *укиё-э*, в контексте особенностей его эпохи. Конец XVII – начало XVIII в. – время расцвета иллюстрированной литературы на разнообразные темы, предназначенной для представителей городских сословий *тё:нин*. Иллюстрация в подобных книгах играла не вспомогательную, а равнозначную тексту роль. Нива Токэй единолично или в соавторстве с другими художниками принял участие в создании более 20 произведений различной тематической и жанровой направленности. В данной работе мы выделяем основные жанровые направления работы художника в сфере книжной иллюстрации: путеводители в жанрах *мэйсё дзуэ* и *сайкэн*, иллюстрированные стихотворные сборники *кёка*, книги для чтения *ёмихон*, справочная и научная литература и даём обзор основных произведений, относящихся к этим жанрам: *Сэцу мэйсё дзуэ*, *Кавати мэйсё дзуэ*, *Миоцукуси*, *Кёка риссё: сю:*, *Кавакоромо-но ки*, *Эхон санкан гунки*, *Эхон сю:и синтё:ки*, *Токай хяккацу: сэцуё:сю:*, *Кодо: дзуроку*, *Унконси*, *Тё:сэн тинка асагао сю:и*, *Кэнгё: хинруй дзуко:*. Творчество художника мы рассматриваем в контексте цеховых особенностей, анализируя его взаимодействие и сотрудничество с издателями, художниками, литераторами и учёными его времени, такими, как Ситоми Кангэцу, Акисато Рито, Тэцугоси Намимару, Накаи Ранко, Киути Сэкигэй, Такэхара Сютёсай, Рю:ко:сай Дзёкэй, Камата Кансай, Минэгиси Рю:фу. В статье также уделено внимание тому, как в творчестве и жанровой специфике Нива Токэй отразились такие социальные и экономические явления эпохи, как рост богатства и благосостояния представителей городских сословий, необходимость переосмысления общественного порядка и новых идеалов, бум путешествий и перемещений внутри страны. Многие книги художника переиздавались посмертно, а некоторые стали известны и за пределами Японии, однако ни в западной, ни в отечественной историографии не было работ, посвященных его творчеству.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, Осака, Нива Токэй, эхон, книгоиздание, сэцуё:сю:, иллюстратор, укиё-э, японские ксилографы.

Автор: Киктева Мария Максимовна, тьютор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа востоковедения. E-mail: kiktevam@gmail.com

Book illustrator in the context of his epoch: art heritage of Niwa Tokei (1760–1822)

M.M. Kikteva

Abstract. The paper examines the art heritage of Niwa Tōkei (1760–1822) – an *ukiyo-e* book illustrator from Osaka – in terms of historical, social, and local peculiarities of his life and epoch. The edge of XVII–XVIII centuries demonstrates the flourishing of illustrated book-printing on various subjects dedicated to urban dwellers. An illustration in these books has played not a supplementary, but an equivalent to the text role. Niwa Tōkei alone or in collaboration with other artists took part in creation of more than 20 book on diverse subjects. In the paper we try to define the main genres of his books which are guidebooks *meisho zue* and *saiken*; *kyōka* poetry books; books for reading *yomihon*; encyclopedias; and we examine more properly some of the books of the following genres: *Setsu meisho zue*; *Kawachi meisho zue*; *Miotsukushi*; *Kyōka risshō shū*; *Kawakoromo-no ki*; *Ehon sankan gunki*; *Ehon shūi shinchōki*; *Tokai hyakkatsū setsuyō shū*; *Kodō zuroku*; *Unkonshi*; *Chōsen chinka asagao shūi*; *Kengyō hinrui zukō*. The art heritage of Niwa Tokei is being studied in terms of professional peculiarities, with observation of his collaboration with editors, painters, scholars, writers of his time. These are Shitomi Kangetsu, Akisato Ritō, Tetsugōshi Namimaru, Nakai Rankō, Kiuchi Sekitei, Takehara Shunchōsai, Ryūkōsai Jokei, Kamata Kansai, Minegishi Ryūfu. Special attention is paid to the reflection of the epoch’s social and economic peculiarities in Niwa Tōkei’s art heritage, such phenomenon as the growth of economic potential of population, the need for new ideals, the increasing number of inland pilgrimage. Niwa Tōkei was a well-known author and painter of his epoch, and his books can be found in collections of Japanese art and xylographs all around the world, though the present article is one of the first attempts to analyze his art heritage.

Keywords: book printing, book illustration, Niwa Tōkei, ehon, setsuyōshu:, Edo, Osaka, illustrator, ukiyo-e, woodblock printing.

Author: Kikteva Maria M., tutor, National Research University “Higher School of Economics”, School of Asian Studies. E-mail: kiktevam@gmail.com

История книгопечатания в Японии насчитывает около 1500 лет, однако именно в период Токугава (1603–1868) происходит зарождение и расцвет коммерческого книгопечатания, появляется множество жанров городской литературы для горожан. Центрами книгопечатания были в этот период три столицы «санто» – Киото, Осака и Эдо, каждая из которых имела свои особенности. Киото был историческим центром книжной культуры, где на протяжении всей истории Японии издавались книги религиозного содержания и классические произведения. До эпохи Токугава именно киотоское книгопечатание обеспечивало остальную Японию книгами. В Осака ранняя история и точные даты основания первых печатен и издательских домов неизвестны, вероятно, в конце XVI – начале XVII в. здесь действовали филиалы печатных домов Киото. Особенности социального состава и географического положения города – сравнительно малая доля представителей военного сословия и близость к древнему культурному центру Киото – определили жанровый состав издаваемой литературы. Наибольшее количество печатной продукции представляло собой карты, сборники поэзии *хайкай* и городскую прозу Ихара Сайкаку (1642–1693). В Эдо книгопечатание испытало на себе

стремительное развитие в эпоху Токугава. XVII и первая половина XVIII в. в истории развития печатной продукции Эдо могут быть рассмотрены как стремление преодолеть доминирующую позицию Киото и Осака, однако уже в середине XVIII – XIX в. Эдо становится культурным центром, центром книгопечатания, и большая часть художественной литературы издавалась именно там. Кроме трёх основных центров, книги печатались и в провинциальных центрах [Kornicki, pp. 195–205].

Одной из основных особенностей книги в эпоху Токугава была её функциональная определённость. Тематически можно выделить пять основных типов печатной продукции (за исключением карт, периодических изданий и т.п.): городская проза, поэзия *хайкай*, научная литература (энциклопедии, справочники, руководства, тематические каталоги), театральные пьесы и путеводители.

Иллюстрация играет важную роль в книгах, изданных в эту эпоху. В предшествующие эпохи печатные книги (в отличие от рукописей) практически не содержали иллюстраций. Предтечей городской иллюстрированной литературы эпохи Токугава принято считать книги *сагабон* – художественно оформленные, с некоторым количеством иллюстраций, напечатанные с использованием азбуки *кана* издания японской классической литературы, которые были изданы в местечке Сага недалеко от Киото коллекционером и богатым торговцем Суминокура Соан (1571–1632) и художником и каллиграфом Хоннами Коэцу (1558–1637) [Завадская, с. 102]. В издания классических японских произведений в начале XVII в. стали включать в том или ином виде иллюстрации. Обычно это были монохромные контурные изображения, некоторые из них были раскрашены вручную (*танрокубон*) [Kornicki, p. 57]. К концу XVII в. книжные иллюстрации стали неотъемлемой частью популярной городской литературы. Иллюстрации включались не только в художественные произведения, но и в справочные издания по ботанике, математике, руководства и различные справочники и каталоги. С развитием и распространением полихромной печати с нескольких досок появились печатные полихромные книжные иллюстрации, однако использование этой техники в книжной индустрии не стало повсеместным, за исключением изданий, где цвет играл важную содержательную роль (например, ботанические каталоги), обложек популярных художественных произведений, сборников произведений известных мастеров и подарочных изданий. Основная же часть книг по-прежнему печаталась с монохромными иллюстрациями. Что касается композиционного решения, его основные характерные черты сложились к последней четверти XVII в.: иллюстрации в большинстве случаев стали представлять собой единую горизонтальную композицию, расположенную на обеих страницах разворота. Каждая страница разворота была ограничена рамкой, поэтому в центре изображения образовывалось пустое место между двумя рамками соседних страниц – для преодоления этого разрыва и придания «разъединённой» композиции единства в глазах читателя иллюстраторы использовали специальные художественные приёмы¹ [Tinios, p. 265].

¹ Подробно о композиционных приёмах в иллюстрациях Нива Токэй см. работу Е.С. Ванеян «Иллюстрации в книге “Полезные записи об изготовлении бумаги” (“Камисуки тёхоки”): функция, приёмы, контекст» в этом номере.

Роль иллюстрации в японской печатной книге эпохи Токугава может быть рассмотрена с нескольких позиций. Так, некоторые исследователи особенно подчёркивают равнозначность текста и изображения. Изображение в книгах такого рода «читается», делая более точным семантическое поле слова при общей расплывчатости речи и лексическом полисемантизме [Завадская, с. 22]. Питер Корницки указывает на роль иллюстрации в понимании временного и пространственного контекста содержания. Изображение определённой причёски или известного места позволяло описывать в книге современные события, помещая их в прошлое, и таким образом избегать преследований цензуры. Несомненной является коммерческая роль иллюстрации, которая поднимала цену книги и способствовала росту её популярности [Kornicki, 2001, p. 58–59].

Художественные стили в книжной иллюстрации конца XVIII – первой половины XIX в. совпадают в целом с художественными стилями и школами этой эпохи, потому что созданием книжных иллюстраций обычно занимались художники, работавшие и в других жанрах. Наиболее активны в этой сфере были художники школы *укиё-э* в Эдо и художники школ *рампа*, *нанга* и *сидзё* в Киото [Tinios, p. 265]. В Осака среди книжных иллюстраторов, работавших во второй половине XVIII – первой половине XIX в., наиболее заметны были представители стиля *осака-э*, или же *камигата укиё-э*, и киотоских школ, в том числе натуралистической школы *сидзё*².

Феномену книжной иллюстрации эпохи Токугава посвящено немало работ японских, зарубежных и отечественных исследователей. Среди наиболее значительных нельзя не упомянуть Т. Волкера, Д. Чибетта, Дж. Хильера, Л. Браун, Ю. Брауна, Р. Кайеса и многих других. Творчество Нива Токэй рассматривается в работах Михо Тадао и Михо Садако, Такасуги Сино, Ягихаси Син. Михо и Ягихаси перечисляют работы Нива Токэй и дают краткую общую характеристику его художественным особенностям. Такасуги кратко останавливается на трёх работах художника: «*Цубэкобэгуса*» («Записки о разном», つべこべ草, 1786), «*Кодō дзуроку*» («Записки и иллюстрации о медеплавильном деле», 鼓銅図録, 1804) и «*Гахон мити-но тэбики*» («Проводник. Книга с картинками», 画本道の手引, 1823).

Нива Токэй (丹羽桃溪, 1760–1822) – осакский художник и создатель книжных иллюстраций. Про жизненный путь Нива Токэй известно крайне мало. Он жил в Осака, в торговом районе Симаноути Кобикитё Китаномати, был потомственным торговцем лекарствами и в этом качестве был известен под именем Дайкоку Кихэй, похоронен на кладбище при храме Энцудзи в Осака [Такасуги, 2003, с. 49]. Нива Токэй подписывал свои работы как Нива Токэй, Нива Мотокуни, Хакусё:, Токэй Сандзин, Сэйтю:ан (丹羽桃溪, 丹羽元国, 伯照, 桃溪, 桃溪山人, 靖中庵). Что касается творческого пути Нива Токэй, то известно, что он был учеником, а позже стал творческим наследником Ситоми Кангэцу (蔀関月, 1747–1797). Творческая династия Нива Токэй продолжалась до эпохи Мэйдзи, его наследниками стали книжный иллюстратор и мастер икэбана Суга Сё:хё (菅 松峰, 1790–1851) и автор иллюстраций к нескольким путеводителям по столице Мацуяма Ханъяма (松山半山、

² Более подробно о школе *сидзё* см. Jack Hillier. Uninhibited brush: Japanese Art in *Shijo* Style. 1974.

1818–1882). Нива Токэй известен как автор многочисленных живописных произведений в жанрах *фукэйга* и *катёга*, автор иллюстраций к книгам различных жанров, автор стихотворений в жанре *кёка*. Его работы были популярны среди современников и прижизненно и посмертно включались в каталоги лучших произведений. На настоящий момент известно более 20 книг, единолично или в соавторстве проиллюстрированных Нива Токэй³.

Творчество Нива Токэй отличается жанровое и тематическое разнообразие. Можно выделить несколько основных направлений его творчества: путеводители жанра *мэйсё дзуэ*, сборники поэзии жанра *кёка*, городская литература жанров *ёмихон* и подобных, справочная и учебная литература и книги религиозного характера.

Для более полного понимания истоков творчества художника необходимо более подробно рассмотреть личность и творчество его учителя. Нива Токэй учился живописи у Ситоми Кангэцу. Ситоми Кангэцу был учеником Цукиока Сэттэй (月岡雪鼎, 1726–1787), изучал японскую и китайскую живопись, был известен своими портретами и пейзажами, управлял издательским домом Тигусая. В сфере книжной иллюстрации Ситоми Кангэцу известен прежде всего иллюстрациями к путеводителям и справочникам в жанре *дзуэ*. Известно два путеводителя за его авторством: «*Исэ сангу мэйсё дзуэ*», 1797 («Путеводитель по святилищу Исэ для паломников», 伊勢参宮名所図会) и «*Нихон санкай мэйсан дзуэ*», 1799 (посмертное издание, «Собрание изображений известных товаров и ремёсел со всей страны», 日本山海名産図会). Исследователи [Михо, 2000, с. 29] творчества Ситоми Кангэцу подчёркивают его внимание к прорисовке мельчайших деталей повседневной жизни. «*Исэ сангу мэйсё дзуэ*» создан в сотрудничестве с Акисато Ритō (秋里籬嶋, 1776, 1772–1830), который сыграл важную роль в становлении жанра *мэйсё дзуэ*. Акисато Ритō писал книги для чтения *ёмихон* и стихи, однако известен прежде всего как составитель и заказчик более десяти путеводителей *мэйсё дзуэ*. Путеводители этого жанра пользовались большой популярностью начиная с 60-х годов XVIII в., с этого времени до начала эпохи Мэйдзи (1868–1912) было создано несколько десятков путеводителей по столице Киото, Эдо, популярным местам паломничества, трактам и провинциям. Книги этого жанра представляли собой иллюстрированные альбомы с изображениями примечательных мест, описаниями традиций, этимологическими пояснениями к топонимам и другой подобной информацией. Создание первых путеводителей такого типа связывают с именем Акисато Ритō [Varoris, p. 234; Traganou, 115]. Несомненно, книги подобного рода, содержащие путевые заметки, карты, списки достопримечательностей, собрания изображений известных мест существовали и до этого, однако возникновение именно жанра *мэйсё дзуэ* в таком его виде связывают с именем литератора Акисато Ритō и художника Такэхара Сютё:сай (竹原春朝斎, ?–1801).

После смерти своего учителя Нива Токэй продолжил сотрудничество с Акисато Ритō в создании путеводителей *мэйсё дзуэ*. С 1796 по 1798 гг. он работает над путеводителем по провинции Сэццу «*Сэццу мэйсё дзуэ*» (撰津名所図会). «*Сэццу мэйсё дзуэ*» состоит из 9 томов

³ В каталоге японских старопечатных книг [*Нихон котэнсэки сёгō мокуроку*] приводится 23 работы за авторством Нива Токэй; Михо Тадао и Михо Садако [Михо, с. 28–29] приводят 25 наименований, уточняя, что список может быть неполным.

и 12 тетрадей. В создании иллюстраций приняли участие 6 художников. Главным художником значится Такэхара Сьонтё:сай, автор иллюстраций к одному из первых путеводителей этого жанра – «*Мияко мэйсё дзуэ*», 1780 (都名所図絵, «Путеводитель по столице») – и несколькими другим. Ему принадлежат изображения храмов и святилищ, выполненные с высоты птичьего полёта. Большую часть иллюстраций, изображающих повседневные сценки городской жизни, приписывают кисти Нива Токэй [Ягихаси, 2000, с. 73]. Также считается, что в работе над этой книгой успел принять участие учитель Нива Токэй Ситоми Кангэцу. Сотрудничество нескольких иллюстраторов при работе над одной книгой является обычным явлением для того времени. При составлении путеводителей часто собирали уже готовые изображения мест, переделывали уже имевшиеся путеводители, добавляя подписи и изображения. Так, в создании путеводителя по тракту Токайдо «*Тōкайдō мэйсё дзуэ*» (東海道名所図会, 1797) под редакцией Акисато Ритō собраны иллюстрации 25 разных авторов [Traganou, p. 115]. Ещё одна книга в этом жанре, над созданием которой работал Нива Токэй, – это путеводитель по провинции Кавати, «*Кавати мэйсё дзуэ*» (河内名所図会, 1801), в шести томах, также за авторством Акисато Ритō. Книга подписана: Нива Токэй, преподаватель рисунка; других художников в числе авторов не указано.

Кроме путеводителей непосредственно в жанре *мэйсё дзуэ*, Нива Токэй в 1798 г. создал иллюстрации для путеводителя по весёлому кварталу Синмати в Осака «*Миоцукуси*» («Бакен», *みをつくし*) в жанре *сайкэн*.

Наиболее многочисленный жанр в творчестве Нива Токэй – иллюстрированные поэтические сборники в жанре *кёка*. Их насчитывается около 10 – затруднительно назвать точное число, потому что некоторые не являются уникальными изданиями, а представляют собой полные и частичные переиздания более ранних сборников с идентичными иллюстрациями. Нива Токэй входил в поэтическую группу под руководством Тэцугōси Намимару (鉄格子波丸, ум. 1811) и сочинял стихи *кёка*, которые подписывал как Тидо (遅人). Тэцугōси Намимару был крупным купцом, специализировавшимся на металлических изделиях, имел необычный дом в Осаке, который до сих пор является городской достопримечательностью. Многие зажиточные купцы того времени, достигнув возраста 40–50 лет, передавали управление семейным делом наследникам и посвящали своё время литературе, искусствам, путешествиям – разным видам интеллектуального досуга. Подобный образ жизни был разрешён только для купцов статусом не ниже *банто*, поэтому подобное времяпрепровождение было для них своего рода статусным занятием [Михо, с. 30]. Тэцугōси Намимару сочинял стихи, прозаические произведения в жанрах *ёмихон* и других жанрах городской литературы и возглавлял поэтический кружок школы *гампа*, -- он считается выдающимся представителем этой школы. Одним из заслуживающих особого внимания сборников *кёка*, проиллюстрированных Нива Токэй в соавторстве с другими художниками, можно назвать *Кё:кариссё:сю:*, 1798 («Собрание кёка Риккатэй Бокутан, или же Сборник кёка. Листья каштана», 狂歌栗葉集). Сборник переиздавался несколько раз и был посвящён 25-летней годовщине смерти автора. Риккатэй Бокутан (栗柯亭木端, 1710–1773) был поэтом, монахом, учился у известного осакского поэта

своего времени Нагата Тэйрю: (永田貞柳, 1654–1734). Риккатэй Бокутан считается основателем школы *Нанива кёка рицуха* и одним из основателей школы *гампа*.

Нива Токэй принял участие в создании иллюстраций к книге своего поэтического учителя Тэцугёси Намимару «*Кавакоромо-но ки*», 1808, 2 тома («Записки речного мха», *かはころもの記*). Над ней он работал в соавторстве со своим коллегой Накаи Ранкё (中井藍江, 1766–1830), который также изначально относился к цеху Ситоми Кангэцу, а затем перешёл в киотоскую школу *сидзё*, представители которой стремились к натуралистичному изображению действительности.

Ещё одно направление творчества Нива Токэй – иллюстрации к художественным произведениям для горожан. Два из них представляют собой книги в жанре *ёмихон* на историческую тематику. Одно из них – «*Эхон санкан гунки*», 1800 («Сказание о корейском походе государыни Дзингу с иллюстрациями», *絵本三韓軍記*). Книга состоит из 12 тетрадей, её автор Накагава Масафуса (中川昌房, годы жизни неизвестны).

Вторая книга исторического содержания «*Эхон сю:и синтё:ки*» («Дополненные сказания о Нобунага с иллюстрациями», *絵本拾遺信長記*), 1801, 23 тетради. Над этой книгой Нива Токэй работал в соавторстве с Рю:ко:сай Дзёкэй (流光斎 如圭, ?–1810), известным автором портретов актёров в жанре *якуся-э*, который учился вместе с Нива Токэй у Ситоми Кангэцу. Книги для чтения на военно-историческую тематику пользовались большой популярностью у *даймё* начиная с XVII в. Книги такого рода издавались на протяжении всего периода Токугава, а изображаемые в них образы военачальников и других действующих лиц играли важную роль в формировании общественного сознания [Masaki, p. 53].

Важная часть творчества Нива Токэй – иллюстрирование справочной и научной литературы. В этой области он единолично или в соавторстве с другими художниками работал над созданием около семи книг различной тематики, которые относятся к разным жанрам: учебники, энциклопедии, руководства. Издание подобной литературы носило широкомасштабный характер в эпоху Токугава. Отдельную категорию в ней составляли энциклопедии на разные темы. По форме и содержанию они похожи на энциклопедическую литературу, издававшуюся в Китае во время династии Мин (1368–1644). Можно выделить два параметра, по которым они схожи: это содержание и внутренняя организация текста. Как и в китайских аналогах, составители пытались описать и систематизировать весь мир вокруг, поделив его на три части, т.н. *сансуй*: небо, земля и человек между ними, во всём многообразии их явлений. Подобные энциклопедические издания состояли из нескольких десятков томов и были написаны на китайском языке [Kinski, p. 72]. Кроме объёмных произведений, ставивших своей целью каталогизировать и систематизировать весь мир вокруг, издавались и более краткие руководства на конкретные бытовые и хозяйственные темы. Подобные энциклопедии писали на японском языке, скорописью, с минимальным количеством иероглифов – это говорит о том, что они были предназначены для среднего, не имевшего специального образования читателя. С точки зрения расположения текста на странице многие подобные справочники, составленные в эпоху Токугава, имели строение, сходное с энциклопедиями минского Китая: одна страница горизонтально была поделена на две или три части, в которых велось параллельное

повествование, переходившее со страницы на страницу [Kinski, p. 73]. Книги этого типа часто имели в названии слова *сэцуё:сю:* (собрания для экономии времени и повседневных нужд), *тё:хёки* (полезные записи), *бёдзассё* (многочисленные записи на разные темы), *хако* (коробка), *ори* (ткань), *кун* (поучения), *кагами* (зерцало), *дзикай* (море букв), *кура* (сокровищница) и многие другие, однако их можно скорее назвать вариантами названий книг одного жанра, чем выделить на основании употребления разных слов в конце названия их типологические различия [Kinski, 2014, p. 79].

Сэцуё:сю: и *бёдзассё* обычно отличаются широким охватом тем. Среди творческого наследия Нива Токэй есть одна книга этого жанра – это энциклопедия «Токай сэцуё: хяккацу:» («Энциклопедия для горожан», 都会節用百家通), изданная в 1801 г. (рис. 1).

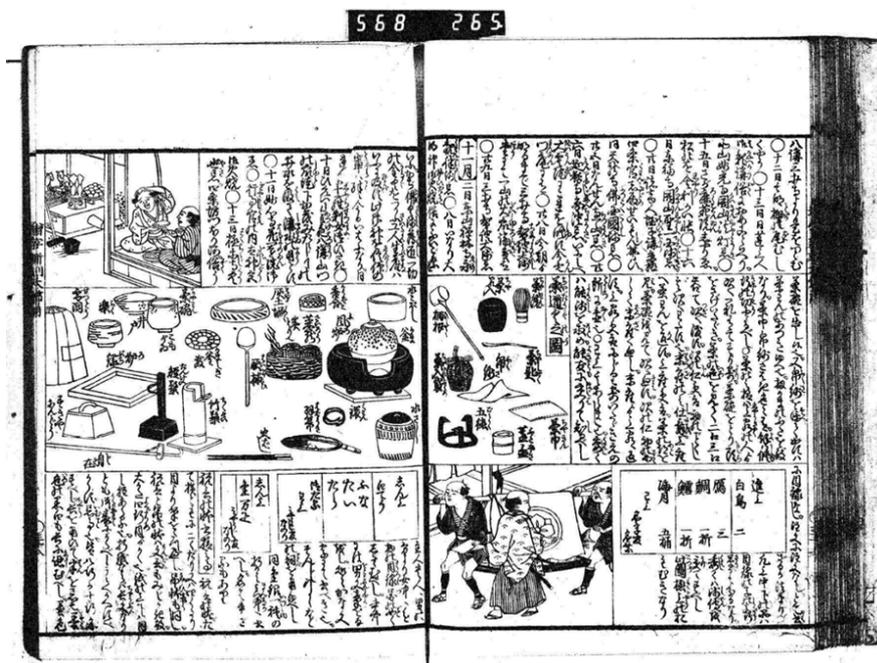


Рис. 1

Книга представляет собой однотомное объёмное издание. В ней есть карты мира, Японии, известных мест, основные достопримечательности, поучения о конфуцианских добродетелях, правила этикета, сведения об искусствах, истории и религии, письменности и множество другой информации разного рода. Составителем энциклопедии указан Мацуни Дбдзин. Эта подпись принадлежит Камата Кансай (鎌田環斎, 1753–1822) – конфуцианскому учёному, преподавателю, мастеру каллиграфии и держателю школы *дзюку*. Энциклопедия трижды переиздавалась на протяжении первой половины XIX в. Ёкояма Тосио [цит. по Kinski, 2014, p. 76] пишет, что подобные энциклопедии были популярны среди зажиточных горожан и жителей сельской местности, которые посредством таких книг стремились приобрести к утончённой учёности представителей *куэ*. Он отмечает, что книги *сэцуё:сю:* обеспечивали стабильность токугавскому обществу XIX в. и были средством, при помощи которого знание, ранее доступное лишь

придворным аристократам, стало достоянием более широких социальных слоёв. Японское общество конца XVIII – первой половины XIX в. вышло на новый этап развития, традиционные модели не могли более способствовать пониманию ролей и взаимоотношений внутри него. Однако именно в это время рост благосостояния открыл для состоятельных мужчин новые сферы деятельности и предоставил им достаточно свободного времени для размышлений о своём месте в этом новом мире. В связи с этим Кински [Kinski, 2014, p. 83] пишет, что книги поучений и бытовые энциклопедии появились в ответ на стремление экономически могущественных, но исключённых из сферы политических решений слоёв общества, определить своё место в мире и представляли собой собрание канонических текстов об общепринятых общественных устоях, нормах общения и устройстве мира.

К жанру справочника относится и изданная в 1798 г. и проиллюстрированная Нива Токэй книга «*Камисуки тё:хёки*» («Полезные записи об изготовлении бумаги», 紙漉重宝記, 1 том). О ней подробнее можно прочитать в работах Е. Ванеян, А. Оськиной, С. Пасивкиной.

Ещё одно подобное издание с иллюстрациями Нива Токэй – «*Кодё дзуроку*» («Записи и иллюстрации о медеплавильном деле», 鼓銅図録, 1804, 1 том). На первый взгляд это руководство может показаться похожим на упоминавшиеся выше «Полезные записи об изготовлении бумаги», однако их сходство исключительно внешнее – целевая аудитория, особенности композиции, техника печати в них разные. Книга состоит из двух частей. Первая часть – иллюстрации, изображающие добычу меди на рудниках Бэсси (современная преф. Эхимэ, г. Ниихамаси), выплавку, отливку меди, выплавку серебра из медной руды и другие технологические процессы в плавильне Идзумия, которой управлял род Сумитомо, а также все необходимые инструменты и формы, которые используются в этом процессе (рис. 2, 3).

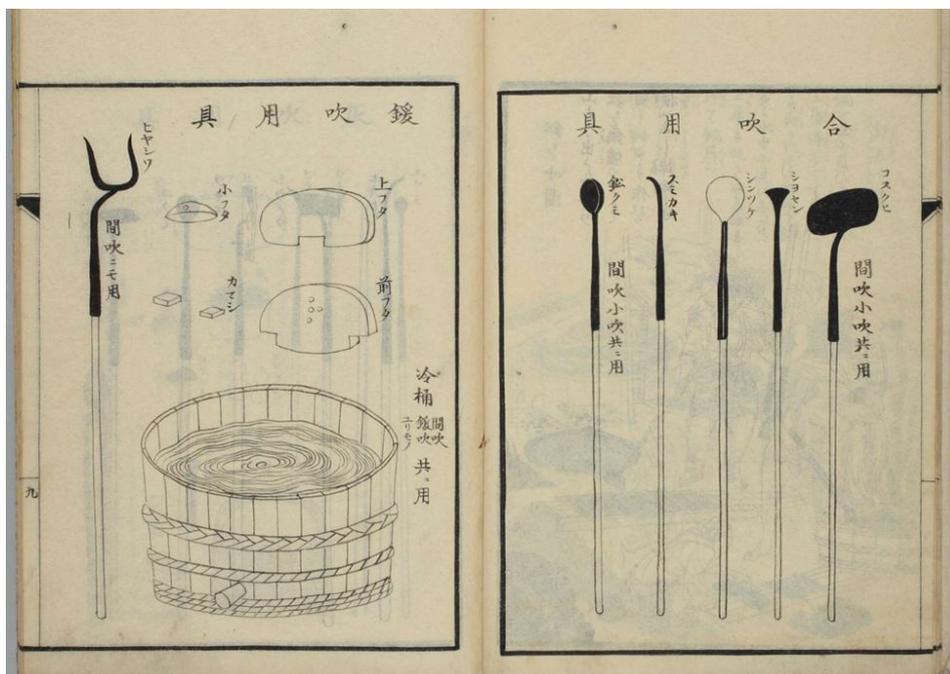


Рис. 2



Рис. 3

Иллюстрации занимают 14 разворотов книги и сопровождаются пояснительным текстом, написанном по-японски скорописью. В отличие от большинства книг того времени, иллюстрации не монохромные, а цветные, выполненные в технике полихромной печати. Вторая часть – текст с пояснениями за авторством одного из служащих дома Сумитомо – Масуда Цуна (Кō)⁴ (増田綱, 1769–1821), написанный на китайском языке на 6 разворотах. Книга была создана по заказу Сумитомо и издана в собственной печатне Сумитомо. «*Kodō dzuroku*» не имела широкого хождения внутри страны, так как была предназначена для высоких гостей из числа голландцев – глав торговой миссии, или высших чиновников *бакуфу*, которые посещали плавильню Идзумия [Togo, p. 60]. Именно этим и объясняется использование цветной печати и *канбуна*. Книга издавалась небольшим тиражом и экземпляры допечатывались по мере надобности. «*Kodō dzuroku*» была подарена вместе с образцами руды Филиппу фон Зибольду и Генриху Бюргеру, о чём есть запись в дневнике Зибольда от 11 июня 1826 г. В ней говорится, что Зибольд и Бюргер были радушно приняты хозяином, питавшим любовь к европейцам, осмотрели плавильню, а затем им были вручены подарки [Togo, p. 60–61]. Книга вместе с коллекцией Зибольда и Бюргера была вывезена в Европу и стала известна в научных кругах – на ней основана статья Бюргера о добыче и выплавке меди в Японии, выпущенная в 1836 г.,

⁴ Заместитель главы архива Сумитомо и исследователь истории плавильни Идзумия Имаи Норико приводит его имя как Масуда Хандзō Хōкō (増田半蔵方綱) [электронный архив Сумитомо], тогда как в других публикациях и библиографиях его имя – Масуда Цуна, или Масуда Кō.

а также есть свидетельства, что она была известна британским исследователям и миссионерам в Китае [Togo, 2016, p. 64–65].

По версии некоторых исследователей [Михо, с. 29; *Укиё-э бункэн сирё:кан*], Нива Токэй создал иллюстрации для фундаментального труда по геологии своего времени – «Унконси» («Записи о камнях», 雲根志, 3 тома, 16 тетрадей, 1801 г.) (рис. 4), написанного Киути (Киноути) Сэжитэй (木内石亭, 1724–1808) с 1773 по 1801 г. Киути Сэжитэй интересовался минералогией, собирал камни, окаменелости, каменные орудия и другие интересные природные объекты по всей Японии, изучал свойства камней, записывал связанные с ними легенды и предания, изучал флору и фауну, считается одним из первых японских археологов⁵. Обширная коллекция Киути, насчитывавшая более чем 2000 образцов, была так известна, что упоминается в «Тōкайдō мэйсё дзуэ» 1797 г.



Рис. 4

Две работы Нива Токэй представляют собой ботанические атласы с изображением ипомеи Нил («вьюнок» в русскоязычной традиции). Это «Тё:сэн тинка асагао сю:и» («Собрание изображений редких видов вьюнка асагао», 朝鮮珍花彙集, 1815) и «Кэнгё: хинруй дзукō» («Описание и изображения разных видов вьюнка асагао», 索牛品類図考, 1815). Обе книги написаны Минэгиси Рю:фу (峰岸竜父, годы жизни неизвестны), признанным авторитетом по выращиванию ипомей и разведению садов, автором нескольких книг на эти темы. В создании

⁵ Гипотезы Киути Сэжитэй об этногенезе населения японского архипелага на основании анализа наконечников стрел приводятся в работе Марка Хадсона [Hudson, p. 32].

иллюстраций принял участие Мики Тангэцусай (三木探月斎, годы жизни неизвестны). Согласно библиографическому описанию Исоно Наохидэ [Исоно, 2018], несмотря на разные названия, книги представляют собой один и тот же атлас с измененным вступлением и одной дополнительной иллюстрацией. Всего в книге содержится около 166 описаний разных видов растения, формы и цвета цветков и листьев и порядка 40 иллюстраций, изображающих вьюнки (рис. 5). Вьюнки были известны в Японии с эпохи Нара, когда были завезены из Китая как лекарство. В эпоху Токугава вьюнок *асагао* обретает особую популярность среди горожан как декоративное растение – выводятся новые виды с махровыми цветками и загнутыми или разрезанными лепестками и листьями. Вьюнок часто упоминается в стихах, в театре *кабуки* и *дзё:рури*. Два пика популярности вьюнков относятся к 1804–1830 и 1848–1860 гг. Примерно в те же годы, что и атласы с иллюстрациями Нива Токэй, были изданы и другие похожие книги. Например, Котэндо Сюдзин «*Кадан асагао цу:*» («Собрание знатоков *асагао*», 1815, Осака; 壺天堂主人「花壇朝顔通」), Сидзиан Кэйэй «*Асагао сё*» («Заросли вьюнков», 1817, Эдо; 四時庵形影「朝顔叢」) и порядка двадцати других [Старинные изображения ипомеи Нил].

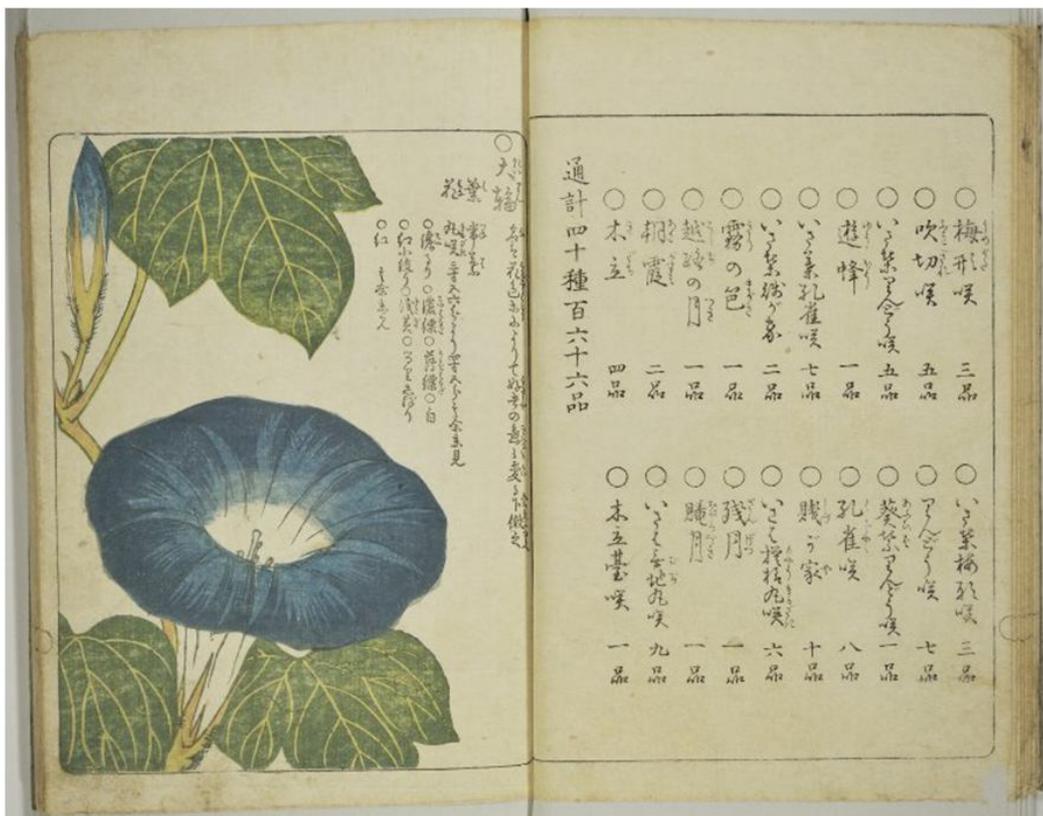


Рис. 5

Чтобы понять место и значимость Нива Токэй как иллюстратора и художника, видится целесообразным сопоставить объём и жанровое разнообразие его творчества с другими художниками того же времени, работавшими в сфере книжной иллюстрации. Для сравнения мы

выбрали шесть художников-иллюстраторов из Осака и Киото, которые упоминаются в эдоском периодическом информационном издании «*Букōнэнпё:*» (武江年表, «Хроники сёгунской столицы Эдо») как авторы иллюстрированных книг, которые привезли из Осака и Киото в Эдо. Это Исида Гёкудзан 石田玉山 (годы жизни неизвестны, возможно, умер в 1812 г.), Сэйё:сай Асикуни 青陽斎蘆国 (годы жизни неизвестны), Иппōсай Баэн 一峯斎馬円 (годы жизни неизвестны), Аикава Минва 合川珉和 (?–1821), Сё:кōсай Хамбэ 松好斎半兵衛 (годы жизни неизвестны, годы творчества 1795–1809), Утагава Тоёхидэ 歌川豊秀 (годы жизни неизвестны), Хаями Сюнгёсай 速水春暁 (1767–1823) (цит. по [Укиё-э бункэн сирё:кан]). В данных о количестве работ и жанрах мы основываемся на данных из сводной базы японских старопечатных книг (*Нихон котэнсэки сōгō мокуроку* 日本古典籍総合目録 [Нихон котэнсэки сōгō мокуроку], далее НКСМ).

Исида Гёкудзан – осакский художник, работавший в стиле *укиё-э*. В НКСМ содержится 13 упоминаний книг с его иллюстрациями. Из них 8 принадлежат жанру *ёмихон*, 3 – *браимоно*, один стихотворный сборник и одна книга религиозного содержания, в том числе *ёмихон* сочинения Тэцугōси Намимару. Таким образом, основное содержание его творчества составляют учебные пособия и книги для чтения.

Сэйё:сай (Асаяма) Асикуни (ум. 1818, 1820), осакский художник, иллюстратор, всего создал иллюстрации для 29 книг, из них 16 в жанре *ёмихон*, 8 иллюстрированных сценариев для театра кабуки *эри нэхон*, 2 книги связаны с кабуки, 1 сборник стихов в жанре *хайкай*, 1 произведение в жанре *ханасибон*. Бóльшую часть его наследия составляет литература, связанная с театром.

Иппōсай Баэн (годы жизни неизвестны, умер вероятно 1810–1811, либо же в 1830-е) начинал свою творческую карьеру в Эдо, затем переехал в Осака. Автор иллюстраций ко многим книгам для чтения *ёмихон* и составитель карт. Всего его кисти принадлежат 19 произведений, из них 17 в жанре *ёмихон*, 1 – *ёкёку* (театр Но), 1 – *юги* (традиционные забавы). Таким образом, основное содержание его творчества – это книги для чтения *ёмихон* и театральная литература.

Аикава Минва (?–1821) – киотоский художник и иллюстратор. Всего в НКСМ упоминается 17 произведений, созданных с его участием, 7 из них в жанре *ёмихон*, 2 – *эга*, 2 – *коккэйбон* и по одному в жанрах *эхон*, *кёка*, *браимоно*, *сёга*, *кё:ику*. Таким образом, основная часть созданных Аикава Минва книг относится к книгам для чтения, увеселительным и развлекательным жанрам, а также учебным книгам, в том числе по каллиграфии.

Сё:кōсай Хамбэ – осакский художник, работавший в стиле *укиё-э*, известный прежде всего портретами актёров *якуся-э*. Всего в НКСМ содержится упоминания 19 его работ, из них 7 – это книги, связанные с театром, 2 книги в жанре *ёмихон*, и 11 книг с картинками на различные темы.

Утагава Тоёхидэ – осакский художник *укиё-э*, всего известно 10 книг за его авторством, из них 6 принадлежат жанру *ёмихон*, 3 – *коккэйбон*, 1 – *сярэбон*. То есть основное содержание творчества Утагава Тоёхидэ – иллюстрации к развлекательным книгам для горожан.

Хаями Сюнгё:сай – киотоский художник родом из Осаки. Согласно НКСМ, он проиллюстрировал около 60 книг на различные темы. Около половины его творчества в этой

сфере составляют иллюстрации к книгам для чтения *ёмихон*. Кроме того, он принял участие в создании поучений, эротических книг, учебников по каллиграфии и живописи, энциклопедий на различные бытовые темы.

Про самого Нива Токэй в той же базе данных говорится, что он автор 23 произведений, 12 видов жанрово-типовой направленности.

Имя художника	Транскрипция имени	Общее количество работ в НКСМ	Количество жанров по НКСМ
石田玉山	Исида Гёкудзан	13	4
青陽斎蘆国	Сэйё:сай Асикуни	29	5
一峯斎馬円	Иппёсай Баэн	19	3
合川珉和	Аикава Минва	17	8
松好斎半兵衛	Сё:кёсай Хамбэ	19	5
歌川豊秀	Утагава Тоёхидэ	10	3
速水春暁	Хаями Сюнгё:сай	60	18
丹羽桃溪	Нива Токэй	23	12

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в сфере книжной иллюстрации объём наследия Нива Токэй чуть больше среднего. Отличительной чертой его совокупного творчества является его тематическое и жанровое разнообразие и интерес к научной и технической иллюстрации. Некоторые исследователи связывают эти его качества с профессиональной деятельностью, так как Нива Токэй происходил из династии аптекарей.

В сфере книжного производства Нива Токэй выступал в роли не только художника-иллюстратора, но и редактора-составителя. Так, он указан редактором сельскохозяйственной энциклопедии *«Нёгу бэнри рон»* (農具便利論 «О пользе сельскохозяйственных орудий», 1822, 3 тетради, 3 тома) [Маранджян, с. 227] и составителем книги в жанре *ёмихон* о привидениях *«Кайдан бэнмё року»* (怪談辨妄録, «Собрание разрозненных рассказов о привидениях», 1800, 5 томов, 1 тетрадь).

Кроме книжной иллюстрации, Нива Токэй работал в жанре *суримоно*, многие его работы в этом жанре хранятся в европейских и американских музеях, библиотеках и коллекциях⁶. Однако эта часть его творческого наследия не входит в фокус нашего исследования и является темой для отдельной работы.

Творчество Нива Токэй, благодаря его жанровому и тематическому многообразию, отражает социальные и культурные тенденции, явления и особенности времени и места, где они были созданы. С точки зрения социального положения иллюстратора и процесса работы над книгой, жизнь и творчество Нива Токэй отражает три характерные особенности его эпохи. В-первых, искусство – как статусное занятие среди высших слоёв купечества. Так, книжная

⁶ Например, работы Нива Токэй в жанре *суримоно* входят в собрания Art Institute Chicago, Fine Arts Museums of San Francisco и многих других.

иллюстрация не является для Нива Токэй единственным источником заработка – он занимался торговлей и, вероятно, иллюстрация и живопись были дополнительными занятиями второй половины его жизни, что характерно для художников *камигата укиё-э*, то есть художников *укиё-э* из Осака и Киото. Во-вторых, коллективный характер работы над книгой. Многие работы Нива Токэй созданы в соавторстве с другими художниками, часто его соучениками у Ситоми Кангэцу или его собственными учениками. В-третьих, универсальность каждого участника процесса. Так, Нива Токэй, подобно многим своим современникам и коллегам по цеху, выступает в разных изданиях художником, составителем, редактором, и, возможно, автором текста.

Жанровая специфика творческого наследия Нива Токэй отражает социальные процессы, имевшие место в конце XVIII – первой половине XIX в. Так, Нива Токэй участвует в создании путеводителей *мэйсё дзуэ*, которые возникли в ответ на своеобразный бум путешествий и перемещений, начавшийся в XVIII в. Одна из основных жанровых направленностей его творчества – техническая и, в частности ботаническая, иллюстрация в разнообразных справочниках, каталогах и энциклопедиях – отражает стремление представителей высших слоёв низших городских сословий *тё:нин* к систематизации и каталогизации окружающего мира с целью понять своё место в существующем порядке вещей. Нива Токэй участвует в создании книг для чтения *ёмихон* на исторические темы, которые служили источниками идеального и моделей для подражания для представителей воинского сословия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Акисато Ритō. Нива Токэй.* Кавати мэйсё дзуэ : [Путеводитель по провинции Кавати]. Осака: Идзумодзи Бундзирō, 1801.
- Акисато Ритō.* Сэццу мэйсё дзуэ : [Путеводитель по провинции Сэццу]. Осака, 1796.
- Ёнэда, Ёсиаки.* Кодзуфу-но асагао [Старинные изображения ипомеи Нил]. URL: http://mg.biology.kyushu-u.ac.jp/Yoneda_DB/J/species/kozufu.html (дата обращения: 22.06.2018).
- Завадская Е.В.* Японское искусство книги (VII-XIX вв.). М.: Наука. 1986.
- Исоно, Наохидэ.* Библиографическое описание книги «Тё:сэнтинка асагао сю:и» : [Собрание изображений редких видов вьюнка асагао] // Цифровая база данных Библиотеки Парламента Японии. URL: <http://dl.ndl.go.jp/infōndljp/pid/2537081> (дата обращения: 25.06.2018).
- Кё:кариссё:сю:* : [Собрание *кёка* Риккатэй Бокутан, или Сборник *кёка*. Листья каштана]. Осака, 1798.
- Киути Сэкитэй.* Унконси : [Записи о камнях]. Осака: Такахаси Хэйсукэ, 1801.
- Кунисаки Дзихэ.* Камисуки тёхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги]. Осака: Акита Тауэмон, 1824.
- Маранджян К.Г.* Коллекция японских ксилографов из собрания отдела Библиотеки Российской академии наук при Ботаническом институте им. В.Л.Комарова РАН // Письменные памятники Востока, 1(14), 2011. С. 220–238.
- Масуда Цуна, Нива Токэй.* Кодō дзуроку : [Записи и иллюстрации о медеплавильном деле]. Осака: Сумитомо, 1804.

Мацуни Дбдзин. Токай сэцуё: хяккацу : [Энциклопедия для горожан]. Осака: Идзумия Ухэ, 1801.

Минэгиси Рю:фу. Кэнгю: хинруй дзукб : [Описание и изображения разных видов вьюнка асагао]. Осака, 1819.

Минэгиси Рю:фу. Тё:сэнтинка асагао сю:и : [Собрание изображений редких видов вьюнка асагао]. Осака: Асада Сэйбэй, 1815.

Михо Тадао, Михо Сатоко. Сёся содзайси-но кэнкю. Кунисаки Дзихэй «Камисуки тёхоки» : [История рукописей. Кунисаки Дзихэй «Полезные записи об изготовлении бумаги»] // Симанэ дайгаку кёику гакубу киё. Вып. 34. Симанэ: Симанэ дайгаку кёику гакубу, 2000. С. 11–31.

Накагава Масафуса, Нива Токэй. Эхон санкан гунки : [Сказание о корейском походе государыни Дзингу с иллюстрациями]. Осака, 1800.

Накаи Ранкб, Нива Токэй, Тэцугбси Намимару. Кавакоромо-но ки : [Записки речного мха]. Осака: Каватия Дайсукэ, 1808.

Нива Токэй, Рю:косай Дзёкэй. Эхон сю:и синтё:ки : [Дополненные сказания о Нобунага с иллюстрациями]. Осака: Хонда Иэмон, 1801.

Нива Токэй. Миоцукуси [Бакен]. Осака, 1798.

Нихон котэнсэки сбгб мокуроку : [Сводная база японских старопечатных книг]. URL: <http://base1.nijl.ac.jp/~tkoten/> (дата обращения: 22.06.2018).

Такасуги, Суо. Нива Токэй Кэнкю: Дзёрон : [Нива Токэй. Вступительные замечания к исследованию] // Ukiyo-e art, 2003, no.145. Токио. С. 49–55.

Укиё-э бункэн сирё:кан : [Свод библиографических данных о художниках укиё-э] / под ред. Като, Ёсио. URL: <http://www.ne.jp/asahi/kato/yoshio/index.html> (дата обращения: 22.06.2018).

Электронный архив Сумитомо. URL: <http://www.sumitomo.gr.jp/act/public-relations/magazine/kodou/> (дата обращения: 25.06.2018).

Ягихаси, Син. Кайдай : [Библиографическая справка] // Кунисаки Дзихэй. Камисуки тёхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги] // Нихон носё дзэнсю: : [Полное собрание японских записей о сельском хозяйстве] / под ред. Сато Цунэо. Т. 53. Токиб Носангёсон бунка кёкай, 1998. С. 66–91.

Hudson, Mark. Ruins of Identity: Ethnogenesis in the Japanese Islands. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.

Kinski, Michael. Treasure boxes, Fabrics, and Mirrors: On the Contents and the Classification of Popular Encyclopedias from Early Modern Japan // Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan. Leiden: BRILL, 2014.

Kornicki, Peter. The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century. Honolulu: University of Hawai'i, 2001.

Masaki, Wakao. Ideological Construction and Books in Early Modern Japan – Political Sense, Cosmology, and World Views // Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan. Leiden: BRILL, 2014.

Morita, Katsuhisa. Urban Network and Information Network // Tokugawa Japan: the Social and Economic Antecedents of Modern Japan, ed. Chie Nakane and Shinzaburo Oishi, Tokyo, 1990.

Rüttermann, Markus. What does “Literature of Correspondance” mean? An examination of the Japanese Genre Term *ōraimonō* and its History // Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan. Leiden: BRILL, 2014.

Tinos, Ellis. Kawamura Bumpō. The Artist and his Books // Print Quarterly, XI. 1994, 3. London: 1994.

Togo, Tsukahara. An Unpublished Manuscript *Geologica Japonica* by Von Siebold: Geology, Mineralogy, and Copper in the Context of Dutch Colonial Science and the Introduction of Western Geo-sciences to Japan // East Asian Science, Technology, and Medicine, [S. 1.], pp. 45–80, mar. 2016. URL: <http://www.eastm.org/index.php/journal/article/view/698> (дата обращения: 22.06.2018).

Traganou, Jilly. The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan. London: RoutledgeCurzon, 2004.

Vaporis, Constantine Nomikos. Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan. Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard Univ., 1994.

REFERENCES

Akisato, Ritō. (1796). *Settsu meisho zue* [Pictorial Guide to the famous Places of Settsu Area], Osaka.

Akisato, Ritō. (1801). *Kawachi meisho zue* [Pictorial Guide to the famous Places of Kawachi Area], Osaka: Izumoji Bunjirō.

Hudson, Mark. (1999). *Ruins of Identity: Ethnogenesis in the Japanese Islands*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Isono, Naohide. The bibliographical note about the book “Chōsen chinka asagao shū” [Collection of pictures of rare asagaos] // Digital Database of National Diet Library, Japan. URL: <http://dl.ndl.go.jp/infōndljp/pid/2537081> (accessed: 25 June 2018).

Kinski, Michael. (2014). *Treasure boxes, Fabrics, and Mirrors: On the Contents and the Classification of Popular Encyclopedias from Early Modern Japan* // Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan. Leiden: BRILL.

Kiuchi, Sekitei. (1801). *Unkonshi* [Notes about Stones], Osaka: Takahashi Heisuke.

Kunisaki, Jihei. (1824). *Kamisuki chōhōki* [A Handy Guide to Papermaking], Osaka: Akita Tauemon.

Kornicki, Peter. (2001). *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*, Honolulu: University of Hawai’i.

Kyōkarisshōshū [Collection of *kyōka* by Rikkatei Bokutan, or Chestnut’s leaves], Osaka, 1798.

Marandjian K.G. (2011). *Kollektsiya yaponskikh ksilografov iz sobraniya otdela Biblioteki Rossiyskoy Akademii nauk pri Botanicheskom Institute im. V.L.Komarova RAN* [The Collection of the Japanese Wood-block Prints from the Russian Academy of Sciences’ Library of the Komarov Botanical Institute], *Pis’mennyye pamyatniki Vostoka*, 1(14): 220–238.

Masaki, Wakao. (2014). *Ideological Construction and Books in Early Modern Japan – Political Sense, Cosmology, and World Views* // Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan, Leiden: BRILL.

- Masuda Tsuna, Niwa Tōkei. (1804). *Kodō Zuroku* [Illustrated Book on the Smelting of Copper], Osaka: Sumitomo.
- Matsuni, Dōjin. (1801). *Tokai setsuyō hyakkatsū* [Encyclopedia for Citizens], Osaka: Izumiya Uhei.
- Miho Tadao, Miho Satoko. (2000). *Shosha sozaishi-no kenkyū*. Kunisaki Jihei “Kamisuki chōhōki” [History of Manuscripts. Kunisaki Jihei “A Handy Guide to Papermaking”] // *Shimane Daigaku Kyōiku Gakubu kiyō*, 34, Симанэ: 11–31.
- Minegishi, Ryūfu. (1815). *Chōsen chinka asagao shūi* [Collection of pictures of rare asagao], Osaka: Asada Seibei.
- Minegishi, Ryūfu. (1819). *Kengyū hinrui zukō* [Illustrated book on different types of asagao], Osaka.
- Morita, Katsuhisa. (1990). *Urban Network and Information Network // Tokugawa Japan: the Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, ed. Chie Nakane and Shinzaburo Oishi, Tokyō.
- Nakagawa Masafusa, Niwa Tōkei. (1800). *Ehon sankan gunki* [Illustrated Story of Jingū’s Invasion of the Korean Peninsula], Osaka.
- Nakai Rankō, Niwa Tōkei, Testugōshi Namimaru. (1808). *Kawakoromo-no ki* [The Book of Riverweeds], Osaka: Kawachiya Daisuke.
- Nihon kotenseki sōgōmokuroku [Union Catalogue of early Japanese Books]. URL: <http://base1.nijl.ac.jp/~tkoten/> (accessed: 22 June 2018).
- Niwa Tōkei (1798). *Miotsukushi* [The Beacon], Osaka.
- Niwa Tōkei, Ryūkōsai Jokei. (1801). *Ehon shūi shinchōki* [Enlarged Illustrated Story of Nobunaga], Osaka: Honda Iemon
- Rüttermann, Markus. (2014). What does “Literature of Correspondance” mean? An examination of the Japanese Genre Term *ōraimono* and its History // *Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan*. Leiden: BRILL.
- Sumitomo Digital Database. URL: <http://www.sumitomo.gr.jp/act/public-relations/magazine/kodou/> (accessed: 25 June 2018).
- Takasugi, Shio. (2003). Niwa Tōkei kenkyū jōron [Niwa Tōkei: The introductory notes on the Research], *Ukiyo-e art*, 145: 49–55. Tokyo.
- Tinios, Ellis. (1994). Kawamura Bumpō. The Artist and his Books, *Print Quarterly*, XI. 1994, 3. London.
- Togo, Tsukahara. An Unpublished Manuscript *Geologica Japonica* by Von Siebold: Geology, Mineralogy, and Copper in the Context of Dutch Colonial Science and the Introduction of Western Geo-sciences to Japan. // *East Asian Science, Technology, and Medicine*, [S.l.], pp. 45–80, mar. 2016. URL: <http://www.eastm.org/index.php/journal/article/view/698> (accessed: 22.06.2018).
- Traganou, Jilly. (2004). *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, London: RoutledgeCurzon.
- Ukiyo-e bunken shiryōkan [Bibliographical Database on Ukiyo] / Ed.: *Katō, Yoshio*. URL: <http://www.ne.jp/asahi/kato/yoshio/index.html> (accessed: 22 June 2018).
- Vaporis, Constantine Nomikos. (1994). *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*, Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard Univ.

Yagihashi, Shin. (1998). Kaidai [The Bibliographical Note] // *Kunisaki Jihei*. Kamisuki chōhōki [A Handy Guide to Papermaking] // *Nihon nōsho zenshū* [The Complete Collection of Old Japanese Books on Agriculture] / Ed.: *Satō, Tsuneo*. Vol. 53, 66–91. Tōkyō Nōsangyōson bunka kyōkai.

Yoneda Yoshiaki. Kozufu-no asagao [The old Pictures of Ipomea Nil]. URL: http://mg.biology.kyushu-u.ac.jp/Yoneda_DB/J/species/kozufu.html (accessed: 22 June 2018).

Zavadskaya E.V. (1986). *Yaponskoye iskusstvo knigi* [Japanese art of the book], Moscow: Nauka. (In Russian).

Поступила в редакцию 01.07.2018

Received 1 July 2018

Японские исследования. 2018. № 3. С. 97–110.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 97–110.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10021

Иллюстрации в книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки»): функция, приёмы, контекст

Е.С. Ванеян

Аннотация. В статье предпринята попытка классифицировать типы изображений в книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тёхоки», издание 1824 г.), описать их функцию, найти возможные прототипы композиций, наконец, вписать книгу в общий контекст: к группе каких публикаций она ближе всего по структуре (обучающих, научных, развлекательных)?

Иллюстрации были разделены на несколько типов, согласно тому, какое положение в книге по отношению к тексту они занимают. Эти изображения имеют много функций, такие, как инструкция, развлечение, эмоциональное воздействие на читателя и облегчение процесса усваивания новой информации. На наш взгляд, отдельно взятые изображения не выделяются художественным качеством, но издание в целом, несомненно, представляет собой замечательный пример книжного оформления.

Для нескольких композиций были найдены прототипы: отдельные сцены, иллюстрирующие ремесло создания бумаги, появляются на свитках среди других изображений ремёсел в XVI в. И воспроизводятся в ранних печатных книгах в том же контексте. При этом нужно отметить, что художник Нива Токэй перерабатывает эти композиции, встраивая их в череду иллюстраций всех этапов создания бумаги.

По названию и содержанию книга ближе научным или ознакомительным изданиям, рассказывающим об этапах того или иного производства: в статье в качестве примеров рассмотрены книга о производстве шёлка и книги о сельском хозяйстве. Однако некоторые черты «Полезных записей об изготовлении бумаги» совершенно не вписываются в ознакомительный или обучающий тип литературы. Эти выделяющиеся черты можно найти в сатирических изданиях, как рассмотрено на примерах. Такое смешение жанров, на первый взгляд, выделяет книгу среди одновременных публикаций, но, возможно, пока просто не найдены соответствующие аналогии. В любом случае, «Полезные записи об изготовлении бумаги» — ценное издание, отражающее многие ключевые концепции эпохи Эдо, такие, как «смеховая культура» и стремление к каталогизации различных явлений.

Ключевые слова: Нива Токэй, книжная иллюстрация, эпоха Эдо, эхон, укиё-э, изготовление бумаги, функция изображений, энциклопедия ремёсел, руководство.

Автор: Ванеян Елизавета Степановна, магистр истории искусств, Исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: vanejan.liza@gmail.com

Illustrations in “Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”): function, methods and context

E.S. Vaneian

Abstract. In this paper the author makes an attempt to analyze and categorize the illustrations to “Precious Notes on Papermaking” (“Kamisuki Chohoki”, ed. 1824) according to their function. The researcher also tries to find prototypes for some compositions and create a context for the book’s publication. The main question is: what genre of books does its structure resemble the most – manuals, scientific or entertaining literature?

The author identifies several types of illustrations, depending on the way images are related to the text. These images have various functions – amusing the reader, emotionally moving him or her and making the learning process easier and more enjoyable. She points that the images taken separately are not particularly valuable in the artistic sense, but as a whole they create a great example of book design.

Prototypes for several compositions can be traced: certain scenes illustrating papermaking appear among images of other crafts on the 16th century scrolls, being reproduced in the same context as in books printed earlier. The artist’s (Niwa Tokei’s) interpretation of these compositions and the original way he incorporates them in the whole process of papermaking is noteworthy.

The title and content of the book link it to scientific or introductory publications: the paper compares it with the book on silk production and various publications about agriculture. On the other hand, some features of the “Precious Notes on Papermaking” are completely beyond the boundaries of educational literature. These distinct features can be found in satirical literature. This combination of genres seems to make the book special in comparison with other contemporary publications, although it is also possible that suitable analogies have not yet been found. In any case, “Precious Notes on Papermaking” is a significant source of study which demonstrates several prominent phenomena of the Edo period like an urge to categorize things and include humorous details in the text.

Keywords: Niwa Tokei, book illustration, Edo period, ehon, ukiyo-e, papermaking, function of images, encyclopedia of crafts, manuals.

Author: Vaneian Elizaveta S., MA (History of Art), Faculty of History, Lomonosov Moscow State University. E-mail: vanejan.liza@gmail.com

В книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» 22 разворота, 17 из которых сопровождаются картинками, так что книгу можно обозначить как *э-ири-хон* 絵入り本, «книгу со вставками изображений». Некоторые из иллюстраций являются собственно картинками с подписями, то есть изображение в этих разворотах преобладает. Художник книги указан в колофоне – Нива Токэй 丹羽桃溪 (1760–1822), достаточно известный в своё время мастер *укиё-э*, иллюстратор множества публикаций конца XVIII – начала XIX в.

Создаётся впечатление, что это самый стандартный тип издания иллюстрированной книги. Изображения выполнены с одной доски – нет градаций чёрного, по преимуществу это линейный рисунок, с небольшими участками чёрной заливки. Такая техника называется *сумидзури* (墨摺り).

Изображения можно разделить на несколько типов:

1) Первая и самая многочисленная группа – иллюстрации необходимых стадий создания бумаги. Здесь границы между текстом и изображениям размываются, основной текст обтекает изображения.

2) Отступления с иллюстрациями (портрет и стихотворение Какиномото-но Хитомаро, разворот № 4 (здесь и далее номера разворотов даются в соответствии с навигацией просмотра книги на сайте Национальной парламентской библиотеки Японии); изображение *кодзо*, разворот № 5; паломническая карта, разворот № 21). Эти изображения имеют рамочку, отделены от текста.

3) Небольшие изображения, иллюстрирующие конкретные предметы – развороты № 11; № 13; № 14 и др. Самый интересный пример – разворот № 11, где речь идёт о варке луба и о заострённых палках, которые необходимо воткнуть в массу – изображение одного колышка крупным планом вставлено прямо в строчку текста.

Первая группа, композиции, где иллюстрируются конкретные шаги, – наиболее многофункциональны. Дело в том, что иллюстрацией процесса они не ограничиваются, а имеют ещё своеобразный метатекст – разговоры, реплики, шутки изображённых персонажей, приписанные к ним. Например, в сцене «Торговля *кодзо* на корню»¹ (разворот № 7) мы увидим женщину, протягивающую плоскую для подаяний торговцу со счётами, рядом с ней реплика: «А я прихожанка храма Хонгандзи. Продайте мне, пожалуйста, *кодзо* подешевле. Наму-амида-буцу, наму-амида-буцу! Ах, благодарю!». Лицо торговца изображено гротескно-сосредоточенным: в целом, сцена вызывает комический эффект. Таким образом, картинки ещё и развлекают читателя.

Такие фразы, как «Ох, как руки замёрзли!» (разворот № 16) или «Какой безумный ветер! Срывает бумагу и доставляет столько хлопот!» (разворот № 16) также заставляют сочувствовать изображённым, и устанавливается некая дополнительная эмоциональная связь с читателем. С одной стороны, читателю как бы легче представить, как бы оно было, если бы он сам занялся этим делом, с другой стороны, это вписывается в замысел автора, который пишет в предисловии, что ему хочется донести до всех, какой это тяжёлый труд – производство бумаги.

Кроме того, на наш взгляд, забавные позы и шутки в, казалось бы, серьёзной книге про бумажное дело, с подробными инструкциями – это своеобразный мнемонический приём: запомнив шутку, запоминаешь и важную информацию, с ней связанную, запоминаешь изображение. Например, в сцене «Как распаривать *кодзо*» (разворот № 8) к изображению приписаны важные указания («Хорошо, если диаметр бочки будет составлять примерно 2 сяку и 6–7 сунов», «Ветки должны доставать до дна бочки»), а также реплика фигурки ребенка – «Мам, давай вместо *кодзо* сварим *моти* и съедим их!»

Даже если юмор не влияет прямо на запоминание, благодаря таким вставкам процесс чтения облегчается, создаёт атмосферу, в которой информация усваивается легче – остаётся под вопросом, насколько сознательно использовались юмористические вставки в этом смысле².

¹ Здесь и далее перевод А.С. Оськиной.

² Приведём здесь слова из предисловия к «Прогулки по восточной столице» (*Эхон адзума асоби* 『画本吾妻遊』, 1802): «А сейчас на больших дорогах солнце не заходит, а на дворах домов не вешают замков, так благодатна наша столица, которая изображена здесь на картинках, а рядом мы написали разные шуточки, чтобы приправить развлечение, когда все отдыхают на тёплых циновках» [Воронова, Корницки, Юсупова, 2001, с. 63].

Таким образом, можно выделить следующие функции иллюстраций, работающих «в паре» с подписями к ним: 1) инструкция; 2) развлечение; 3) эмоциональное воздействие на читателя; 4) облегчение процесса усваивания новой информации.

Отметим ещё несколько очень удачных, с точки зрения дизайна, разворотов. Интересно, что когда композиция располагается на двух листах сразу, они объединяются в одном случае движением палки (разворот № 14, «Как отбивать луб»), а в другом – взглядом женщины (разворот № 17, «Как сушить бумагу»). Многие авторы отмечают, что преодоление визуального разрыва между двумя листами разворота – приём, постепенно выработанный художниками периода Эдо и ставший стандартным при создании иллюстраций [Завадская, 1986, с. 35; Brown, 1988, p. 7; Tinios E., 1894, p. 265].

С точки зрения пластики персонажей справедливо сказать, что в основном художник опирался на схемы, конструировал из них нужные ему позы и композиции. В целом, в рисунке фигур мы не увидим лёгкости и точности движения, характерных для графики Хокусай, например. Фигуры иногда не очень ловкие, есть анатомические недочёты (разворот № 11, «Перед тем, как добавить щёлок», – нога женщины), но и совсем неудачных тоже нет.

Однако художественная сторона для этой книги не самая важная. Рисунки должны позволить представить процесс создания бумаги в подробности, и они замечательно отвечают этой цели. Можно констатировать, что как инструкция книга очень наглядна³.

Отметим в связи с этим, что есть несколько случаев, когда текст и картинка в деталях не соответствуют друг другу. Например, на развороте № 17, где изображена просушка листов бумаги, в тексте говорится, что на одной доске с одной стороны размещают пять листов («На доске длиной в 1 кэн приклей 5 листов на лицевую сторону и 5 листов на оборотную, как на рисунке») – здесь же мы видим, что на доску помещаются четыре листа максимум. Однако, в целом, текст и изображения соответствуют друг другу, а иногда и дополняют.

Эта книга очень удачна с точки зрения динамики, соотношения текста и иллюстраций: нет каких-то перегруженных или «повисающих» частей. Поэтому её можно считать очень хорошим примером такой технической книги, в которой к тому же добавлены развлекательные элементы.

Рассмотрим, на что мог опираться художник Нива Токэй, создавая композиции. У двух конкретных сцен – набора бумажной массы на раму (разворот № 16) и «просушки бумаги» (разворот № 17) – есть прототипы. Они восходят не к научным или инструктирующим иллюстрациям, а к определённому типу собрания стихов и изображений, который называется «Состязание в поэзии ремесленников» (*Сёкунин ута-авасэ* 職人歌合). Первый подобный свиток восходит ещё к началу XIII в., но «бумагодельщик» появляется только в расширенной редакции свитка (*Ситидзю:ити-бан сёкунин ута-авасэ* 『七十一番職人歌合』, ок. 1500 г.) (рис. 1) [Ситидзю:ити-бан сёкунин ута-авасэ]. На этой композиции ремесленник-мужчина сидя, набирает бумажную массу на раму. За его фигурой виднеются две лежащие доски с листами на просушке.

³ Отметим, что вопрос о целевой аудитории книги остаётся открытым: это могли быть и купцы, и те, кто действительно делал бумагу, и знатные люди, желающие ознакомиться с процессом производства бумаги.



Рис. 1. Копия XIX в. © 2004-2018 Tokyo National Museum

В XVII в. этот сюжет уже печатают в форме книги (*Сёкунин дзукуси ута-авасэ* 『職人尽歌合』, 1657), композиция практически идентична (рис. 2).



Рис. 2. © 2011 National Diet Library

Те же сцены мы увидим в «энциклопедии» ремёсел автора Тагибана Минкō (橘岷江) «Цветные изображения различных ремесленников» (*Сайга сёкунин буруй* 『彩画職人部類』,

1770, 1784, [Сайга сёкунин буруй]), однако композиция построена иначе. Сцена изготовления бумаги занимает уже целый разворот: справа женщина, сидя на коленях перед ванной, набирает бумажную массу, подле неё стопка уже готовых листов; на левой стороне разворота мужчина метёлкой расправляет лист по доске для сушки, позади него виднеются другие заполненные листами доски (рис. 3).

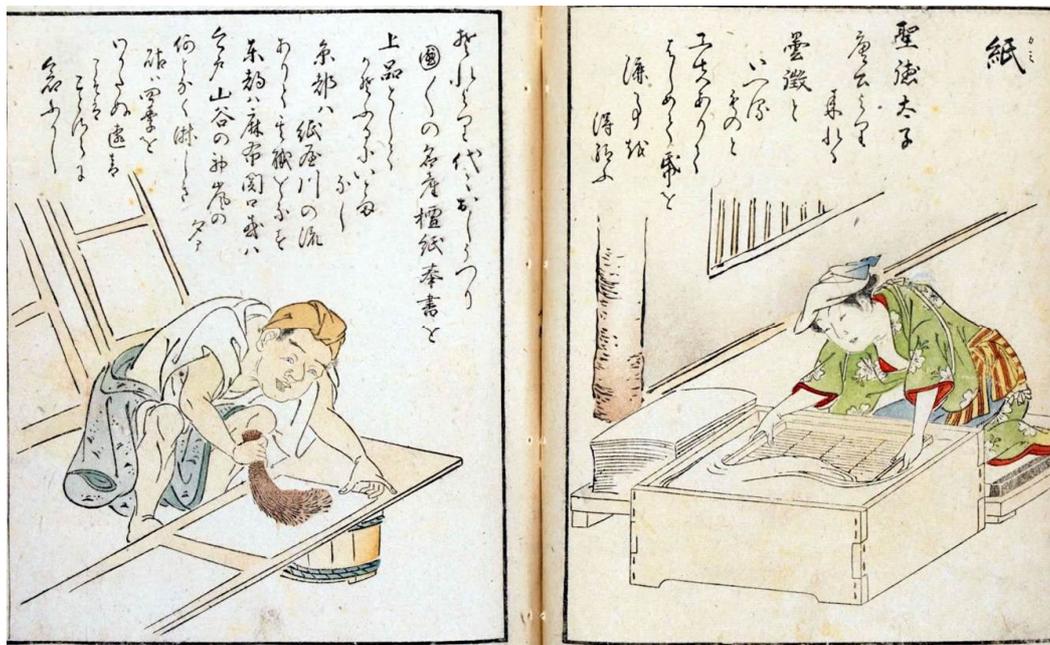


Рис. 3. © 2011 National Diet Library

Таким образом, иллюстрации Нива Токэй ближе всего последнему изданию. Отметим, что соотношение изображения и текста (текст обтекает изображения) в этих двух изданиях сходны. Как и в «Сайга сёкунин буруй», набором бумажной массы занимается женщина, позади неё также изображены стопки листов. Правда, женщина стоит, а не сидит, поскольку у ванны имеются ножки, и она выше тех, что изображены на всех более ранних вариантах. Также отметим, что сцены «набора» и «сушки» разнесены, не сопоставлены. Нива Токэй изображает просушку листов подробнее, и в целом, как мы уже отмечали, этот разворот очень удачен по композиции, очевидно, изобретённой самим художником: женщина (в отличие от прототипов, где в данной сцене присутствуют фигуры мужчин) расправляет лист, который она придерживает палочкой, и одновременно оборачивается на детей, изображённых на левой стороне разворота; за детьми видны ещё три доски с листами на просушке.

Создаётся ощущение, что доска с приклеившимися листами воспринималась как самый узнаваемый атрибут ремесла изготовления бумаги. Например, в издании 1826 г. «Рякуга сёкунин дзукуси» 『略画職人尽』 [Рякуга сёкунин дзукуси] (рис. 4), где на каждой странице помещается по две фигуры разных ремесленников, в качестве представителя бумажного дела мы увидим фигуру мужчины, как раз переставляющего доски с листами.



Рис. 4. © 2017 Trustees of the British Museum

В книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» (первое издание 1798 г.), по всей видимости, были впервые проиллюстрированы и остальные основные этапы изготовления японской бумаги *васи*. Отметим, что даже те сцены, которые иллюстрировались в более ранних изданиях, воспроизводятся художником в изменённом виде, и в целом с большей степенью подробности.

Чтобы понять, насколько книга типична по структуре, рассмотрим некоторые другие издания этого времени (конец XVIII – начало XIX в.). В начале XIX в. в Эдо и Осака печаталось огромное количество книг – повестей и романов (исторических и сатирических), поэтических сборников с иллюстрациями, руководств по рисованию, энциклопедий по ботанике, трудов по самым разным наукам (сельскому хозяйству, экономике и др.)⁴

Данную книгу по названию можно отнести к типу *тё:хёки* 重宝記, «полезные записи», в которых давались описания и инструкции на различные темы («Полезные записи для женщин» *Оннатё:хёки* 『女重宝記』⁵; «Полезные записи для воинов» *Букэтё:хёки* 『武家重宝記』, 1694 и др.) или просто рассказы (*Сэватё:хёки* 『世話重宝記』, 1695). В подобных изданиях часто есть пояснительные изображения различных предметов, и это можно выделить как

⁴ В особенности о научных трудах см. [Петрова, Горегляд, 1963]; об *эхон* и *манга*, книгах с преобладанием изображений, см. [Завадская, 1986]; [Воронова, Корницки, Юсупова, 2001].

⁵ Под этим названием выходило множество книг с 1692 г. В коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина есть издание 1847 г., иллюстрации к которому делала художница Ои Эйdzэ, дочь Кацусика Хокусай [Воронова, Корницки, Юсупова, 2001, с. 102].

особенность книг-руководств, трактатов и т.п. Однако нам кажется более продуктивным рассмотреть издания более близкие по замыслу, то есть процесс производства.

Для этого времени изображение процесса производства того или иного продукта было одним из популярных мотивов, и такой жанр назывался *мэйсандзюэ* 名産図会 [Brown, 1988, p. 31–32]. Цель подобных изданий – скорее фиксация процесса, знакомство с ним, а не конкретное руководство к нему.

Например, «Иллюстрированная книга о драгоценных нитях» (*Эхон такара-но ито* 『画本宝能縷』, 1786, [Эхон такара-но ито]), изображающая производство шёлка (рис. 5). Для этого издания характерна ещё одна функция – любование искусными изображениями девушек, вовлеченных в то или иное занятие. То, что он выполнен в технике цветной ксилографии, также свидетельствует об этом – тонкий колорит здесь очень важен. Это характерно для многих книг типа *эхон* или альбомов *гафу* 画譜, где изображения преобладают, и они выполнены в техниках цветной печати или с несколькими оттенками чёрного (*сумидзури* в комбинации с *усудзуми* 薄墨), имитирующими живопись тушью.



Рис. 5. © Freer Gallery of Art

Так же, как в книге «Полезные записи об изготовлении бумаги», в «Иллюстрированной книге о драгоценных нитях» достаточно подробно изображены основные этапы производства, такие, как распределение шелковичных червей по лоткам или прядение. Сцены сопровождаются

названиями, не систематически расположенными поверх изображений, и комментариями, находящимися наверху каждой страницы на отдельном облакоподобном фоне.

Здесь нужно также привести в пример издание «Собрание изображений известных товаров и ремёсел со всей страны» (*Нихон санкай мэйсан дзуэ* 『日本山海名産図会』, 1799, [Нихон санкай мэйсан дзуэ]) художника Ситоми Кангэцу 蓜関月, который был одним из учителей Нива Токэй [Михо Тадао, Михо Сатоко, 2000, с. 28]⁶. В этом издании иллюстрации не цветные и более панорамные, они также абсолютно преобладают в листе, а подписи только в небольшом количестве находятся в верхней части композиций (рис. 6). Отметим, что Нива Токэй, по всей видимости, имел выучку для создания таких развёрнутых композиций, иллюстрирующих процесс производства.

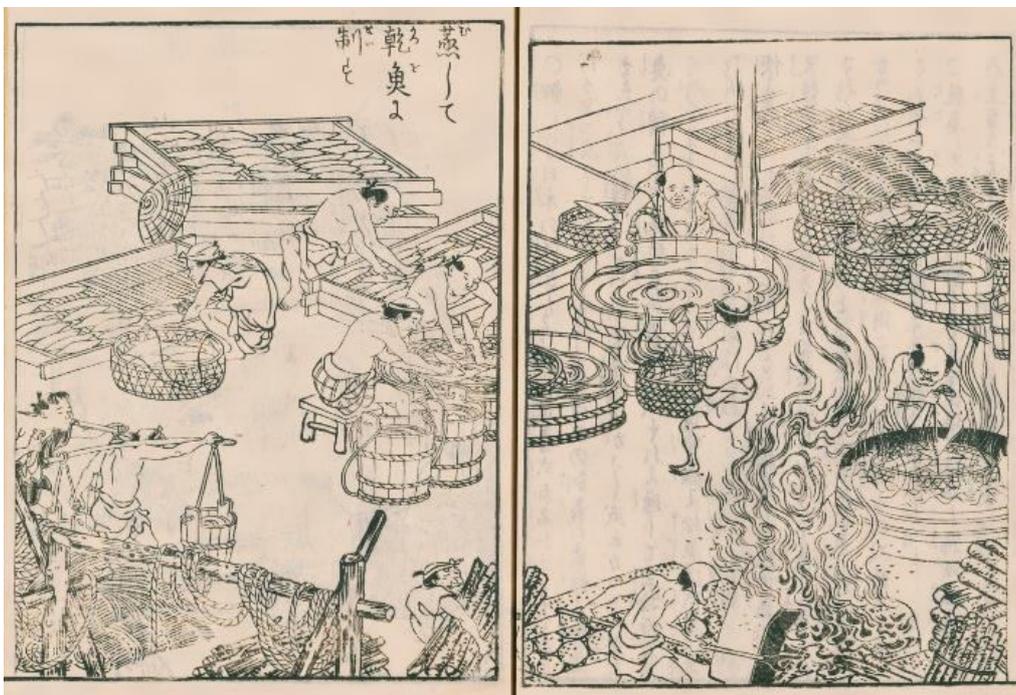


Рис. 6. © 2011 National Diet Library

Но были и сугубо технические издания, например, труд, посвящённый сельскому хозяйству («*Нōкаэки*» 『農家益』, 1802, [Но:каэки]). Это трёхтомное издание, в первом томе которого изображений нет вообще – только текст. Во втором томе вставлены изображения деревьев и несколько панорам, а в третьем мы встретим изображения утвари и инструментов с комментариями, сцены, иллюстрирующие то или иное действие, например, молотьбу (рис. 7). Сцены, иллюстрирующие различные операции и небольшие инструменты – близки изображениям в «Полезных записях об изготовлении бумаги», однако здесь мы не увидим реплик и комментариев, только иллюстрации конкретных действий, без оттенка гротеска.

⁶ См. подробнее статью М.М. Киктевой «Книжный иллюстратор в контексте своего времени: творческая биография Нива Токэй (1760–1822)» в этом номере.

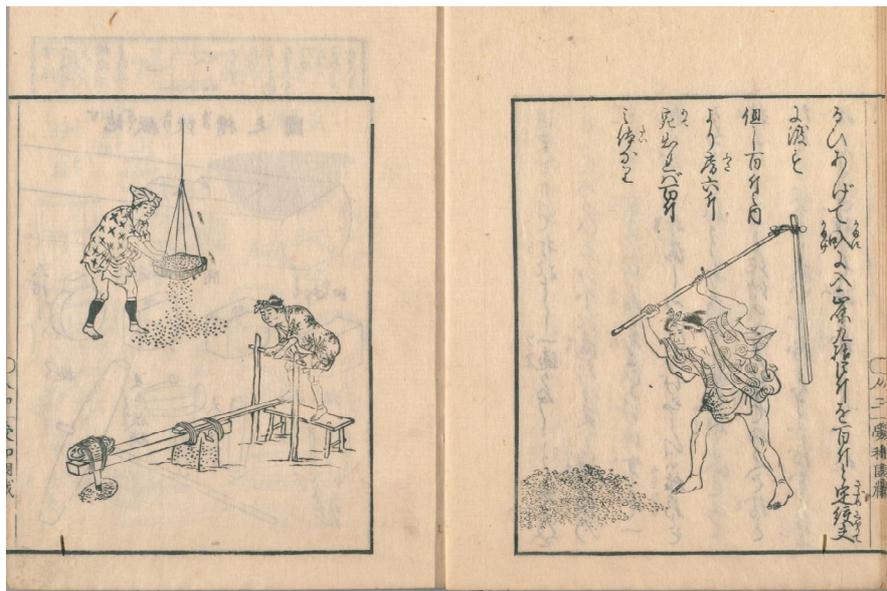


Рис. 7. © 2011 National Diet Library

Интересно, что то же справедливо и для издания, вышедшего уже после «Полезных записей об изготовлении бумаги» – 8-томного труда о хозяйствах и продукции разных регионов «Кōэки кокусан кō» 『広益国産考』 (1842–1859) [Kōэки кокусан кō]. В пятом томе встречается раздел, посвящённый бумаге: в нём мы увидим девушку, расправляющую листы на досках для сушки (рис. 8), и через несколько страниц – изображение куста кодзо. Текст здесь играет ту же ведущую роль, что в «Нōкаэки» (『農家益』), бōльшую, чем в «Полезных записях об изготовлении бумаги». К изображениям, отделённым рамочкой, приписаны только названия сцен и пояснения к инструментам. Однако отметим, что сцены и фигуры порой имеют утрированный характер, оттенок карикатурности.



Рис. 8. © 2011 National Diet Library

Откуда в «Полезных записях об изготовлении бумаги» появляются реплики и шутки персонажей, приписанные к их фигурам? Этот элемент книги больше всего напоминает книги «в жёлтой обложке», *кибё:си*, сатирические и иногда эротические повести, распространившиеся с последней четверти XVIII в. В связи с нашим изданием очень интересной представляется книга, посвященная перипетиям в книжной лавке – «Атариясита дзихон доия» (『的中地本問屋』, 1802) [Атариясита дзихон доия] (рис. 9). В ней рассказывается о том, как издатель напоил автора неким зельем и в результате тот быстро закончил книгу, ставшую популярной и принёсшую большую прибыль. Повествование разворачивается в самой лавке, одновременно и мастерской, и читатель имеет возможность проследить, опять же, за процессом печати книги, брошюрованием и т.д. Текст расположен на листе вместе с изображениями, обтекает их, что можно отметить как наиболее частое оформление в таких развлекательных книгах с иллюстрациями [Горегляд, 1988, с. 267]. К занятым делом фигурам приписаны реплики по очень похожему принципу, что и в «Полезных записях об изготовлении бумаги». Однако здесь и в подобных изданиях жанра *кибё:си*, как и других жанров юмористического «семейства» *гэсаку* 戯作, нет подробных комментариев о самой технологии или об инструментах.



Рис. 9. © 2011 National Diet Library

Стоит снова вернуться к «Состязаниям ремесленников» (*Сёкунин ута-авасэ*), о которых мы говорили в связи с прототипами иллюстраций: в этом типе изданий изображения ремёсел ограничивается одной-двумя фигурами, однако они сопровождаются стихотворениями (порой, комическими песнями *кё:ка*) и репликами персонажей, не отделёнными от изображений, а обтекающими их. Возможно, именно это подало идею художнику и издателю сделать похожие

вставки в «Полезных записях об изготовлении бумаги». В пользу того, что это действительно могло быть изобретением художника, говорит тот факт, что у Нива Токэй была ещё одна сторона деятельности: он был известным сочинителем шуточных песен *кёка*, а также иллюстрировал их, и даже именно этот пласт его наследия сохранился в наибольшем количестве⁷.

* * *

Таким образом, во-первых, иллюстрации в книге «Полезные записи об изготовлении бумаги» являются остроумным, многофункциональным приёмом, который делает для читателя наглядным процесс производства со всеми основными этапами, эмоционально воздействует, как бы заставляя «примерить на себя» роль участника процесса, наконец, смешит читателя, облегчая процесс чтения.

Во-вторых, хотя в иллюстрациях Нива Токэй затруднительно выделить авторский художественный стиль, и пластика его фигур достаточно стандартна, решение книги в целом выделяется удачным дизайном, а сцены, которым можно найти аналогии, – авторским переосмыслением.

Наконец, отметим, что поэтапное изображение производства того или иного предмета – популярный мотив, встречающийся в разных типах литературы этого времени. В этом отражается общее для эпохи желание описать, каталогизировать различные явления, существующие в обществе, а также узнать о них. При этом книга «Полезные записи об изготовлении бумаги» соединяет в себе приёмы справочной, серьёзной литературы (изображение процесса с дополнительными инструкциями, изображения инструментов и растений с комментариями), такой, как «*Нёкаэки*», ознакомительной, как издание «Собрание изображений известных товаров и ремёсел со всей страны» (большая роль изображений), а также развлекательной (гротескные жесты, смешные комментарии, приписанные к фигурам), которые мы встретим в *кибё:си* и *сёкунин ута-авасэ*. Возможно, «Полезные записи об изготовлении бумаги» стали одним из первых примеров, где в технической книге использованы «расслабляющие» элементы развлекательной литературы. Но, вероятно, в реальности можно найти больше подобных примеров, ведь печатное дело этого периода развивалось очень бурно, существовали разные жанры, но их границы не зафиксированы, и в особенности не поддавался чёткому разграничению «всё пронизывающий дух юмора и сарказма» [Завадская, 1986, с. 73].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Атариясита дзихон доя : [Успех книжной лавки]. Национальная парламентская библиотека. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537597> (дата обращения: 13.05.2018).

Воронова Б.Г., Корницки Питер Ф., Юсупова А.И. Каталог старопечатных японских книг. М.: Пашков Дом, 2001.

⁷ См. подробнее статью М.М. Киктевой «Книжный иллюстратор в контексте своего времени: творческая биография Нива Токэй (1760–1822)» в этом номере.

Горегляд В.Н. Рукописная книга в культуре Японии // Рукописная книга в культуре народов Востока (очерки). Книга вторая. М.: Наука, 1988. С. 223–270.

Завадская Е.В. Японское искусство книги. VII–XIX века. М.: Книга, 1986.

Кбэки кокусан кō : [О высоких доходах страны]. Национальная парламентская библиотека. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/802210> (дата обращения: 13.05.2018).

Кунисаки Дзихэ. Камисуки тэхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги]. Осака: Акита Тауэмон, 1824. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (дата обращения: 01.06.2018).

Михо Тадао, Михо Сатоко. Сёся содзайси-но кэнкю. Кунисаки Дзихэ «Камисуки тэхоки» (История рукописей. Кунисаки Дзихэ «Полезные записи об изготовлении бумаги») // Симанэ дайгаку кёйку гакубу киё. Вып. 34. Симанэ: Симанэ дайгаку кёйку гакубу, 2000, с. 11–31.

Нихон санкай мэйсан дзүэ : [Собрание изображений известных товаров и ремёсел со всей страны]. International Institute for Digital Humanities. URL: http://www2.dhii.jp/nijl_opendata/NIJL0224/049-0189/ (дата обращения: 13.05.2018).

Нбказки : [Доход земледельца]. Национальная парламентская библиотека. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606607?tocOpened=1> (дата обращения: 13.05.2018).

Петрова О.П., Горегляд В.Н. Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг. Вып. I. М.: Восточная литература, 1963.

Рякуга сёкунин дзукуси : [Изображения ремесленников в сокращённом стиле]. Национальная парламентская библиотека, Британский музей. URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779286&partId=1 (дата обращения: 11.05.2018).

Сайга сёкунин буруй : [Цветные изображения различных ремесленников]. Национальная парламентская библиотека. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1286830> (дата обращения: 12.05.2018).

Ситидзю:ити-бан сёкунин ута-авасэ : [Семьдесят один раут состязаний ремесленников в поэзии]. Токийский национальный музей. URL: <http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0017448> (дата обращения: 12.05.2018).

Эхон такара-но ито : [Иллюстрированная книга о драгоценных нитях], “The World of the Japanese Illustrated Book. The Gerhard Pulverer Collection”, Freer & Sackler Galleries. URL: <https://pulverer.si.edu/node/755/title/1> (дата обращения: 15.05.2018).

Brown Yu-Ying. Japanese book illustration. London: The British Library Board, 1988.

Tinius E. Kawamura Bumpō The Artist and his Books // Print Quarterly. Vol. 11, No. 3 (SEPTEMBER 1994), pp. 265–291.

REFERENCES

Atariyashita jihon doiya : [A Smash Hit for the Local Book Trade], National Diet Library. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537597> (accessed: 13 May 2018).

Brown, Y. (1988). Japanese Book Illustration. London: The British Library Board.

Ehon takara no ito : [Illustrated Book on Precious Threads], “The World of the Japanese Illustrated Book. The Gerhard Pulverer Collection”, Freer & Sackler Galleries. URL: <https://pulverer.si.edu/node/755/title/1> (accessed: 15 May 2018).

Goregljad, V.N. (1988). Rukopisnaja Kniga v Kul'ture Japonii [Handwritten Books in Japanese Culture] // Rukopisnaja Kniga v Kul'ture Narodov Vostoka (Ocherki). Kniga Vtoraya [Handwritten Books in Eastern Culture (Essays). Vol. 2], Moscow: Nauka.

Kōeki kokusan kō [On High Profit of the Country], National Diet library. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/802210> (accessed: 13 May 2018).

Kunisaki Jihei. (1824). Kamisuki Cho:ho:ki [Precious Notes on Papermaking], Osaka: Akita Tau'emon. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (accessed: 1 April 2018).

Miho Tadao, Miho Satoko. (2000). Shosha Sozaishi-no Kenkyu:. Kunisaki Jihei “Kamisuki cho:ho:ki” [A Historical Study of the Handwriting Materials. Jihei Kunisaki, “Japanese Manual on Paper-making, Kamisuki Cho:ho:ki”] // Shimane Daigaku Kyo:iku Gakubu Kiyō. Dai 34 Kan. [Bulletin of the Shimane University, Faculty of Education. Issue No. 34] Shimane: Shimane Daigaku Kyo:iku Gakubu, pp. 11–31.

Nihon sankai meisan zue : [Images of the Noted Products From all over Japan], International Institute for Digital Humanities. URL: http://www2.dhii.jp/nijl_opendata/NIJL0224/049-0189/ (accessed: 13 May 2018).

Nōkaeki : [Profit of a Farmer], National Diet Library. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606607?tocOpened=1> (accessed: 13 May 2018).

Petrova, O.P.; Goregljad V.N. (1963). Opisanije Yaponskikh Rukopisej, Ksilografov i Staropechatnykh Knig. Vyp. I. [Descriptive Catalogue of Japanese Manuscripts, Xylographs and Early Printed Books. Issue No.1], Moscow: Vostochnaya Literatura.

Ryakuga shokunin zukushi [Abbreviated Drawings of All Types of Craftsmen], British museum, URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779286&partId=1 (accessed: 11 May 2018).

Saiga shokunin burui [Coolour Images of Various Craftsmen], National Diet Library. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1286830> (accessed: 12 May 2018).

Shichijūichi-ban shokunin uta-awase [Seventy one Turn of Poetry Contest among Craftsmen], Tokyo National Museum. URL: <http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0017448> (accessed: 12 May 2018).

Tinios, E. (1994). Kawamura Bumpō The Artist and his Books // Print Quarterly. Vol. 11, No. 3, pp. 265–291.

Voronova, B.G.; Kornicki, P.F.; Jusupova, A.I. (2001). Katalog Staropechatnykh Japonskikh Knig [Catalogue of Japanese Xylographs], Moscow: Pashkov Dom.

Zavadskaja, E.V. (1986). Japonskoje Iskusstvo Knigi. VII–XIX Veka [The Art of the Japanese Book. VII-XIX c.], Moscow: Kniga.

Японские исследования. 2018. №3. С. 111–124.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 111–124.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10022

Книга «Полезные записи об изготовлении бумаги» («Камисуки тэхоки»): графические особенности текста

А.А. Петрова

Аннотация. Статья посвящена графическим особенностям текста книги «Камисуки тэхоки» («Полезные записи об изготовлении бумаги»), которая является типичным представителем печатной книги эпохи Эдо, адресованной массовому читателю. Исследуются принципы расположения текста на странице и его соотношение с иллюстрациями. Показано, что текст, который соседствует на одной странице с иллюстрацией, графически выстраивается иначе, чем текст на странице, иллюстраций не имеющей: это касается его деления на смысловые части, расположения на листе.

Также в статье рассматриваются знаки *хэнтайганы*, которыми записан текст. Подсчёт знаков, использованных в тексте «Камисуки тэхоки», показал, что для подавляющего большинства знаков можно выделить один преобладающий тип (т.е. вариант, который встречается в тексте значительно чаще остальных). Кроме того, текст демонстрирует в целом небольшое количество вариативности в знаках (большая часть знаков имеют два или один вариант написания, значительно меньше – три, и лишь у единичных знаков можно увидеть четыре или пять вариантов написания). Предпринимается попытка проследить закономерности при выборе тех или иных знаков. Среди тенденций, которые удается здесь заметить, большая часть оказывается связана с изобразительной, а не смысловой составляющей: важно было наличие вариативности, а также графической сочетаемости знаков между собой.

Полученные данные показывают чётко выраженную тенденцию к упрощению письма, однако то, что полной стандартизации не происходит, говорит о том, что вариативность считается признаком хорошего вкуса. Можно сказать, что создатель текста «Камисуки тэхоки» преследовал две противоположные задачи: с одной стороны, он желал сделать текст достаточно простым для прочтения не высоко образованным читателем; с другой стороны, стремление к эстетической привлекательности вынуждало его соблюдать по мере возможности принципы, которые были выработаны ещё в рамках рукописного текста (такие, как вариативность знаков и зависимость их выбора от эстетических соображений). Все вышеуказанные особенности подчеркивают важность эстетической составляющей для японской печатной книги рассматриваемой эпохи.

Ключевые слова: *хэнтайгана*, *кудзусидзи*, «Камисуки тэхоки», «Полезные записи об изготовлении бумаги», период Эдо (1603–1867).

Автор: Петрова Анастасия Андреевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт востоковедения РАН. E-mail: al.maat48@gmail.com

“Precious notes on papermaking” (“Kamisuki chohoki”): graphic features of the text

A.A. Petrova

Abstract. The paper deals with the graphic features of the text of “Precious Notes on Papermaking” (“Kamisuki Chohoki”) edition, a typical representative of a printed book of popular literature, published in the Edo period for a general reader. The article analyzes the collocation of the text and illustrations: the graphical arrangement of the text (including its division into semantic parts and principles of its distribution on the page) differs depending on whether or not the page contains illustrations.

The paper also focuses the hentaigana signs used in “Kamisuki Chohoki”, their forms and tendencies of usage. Number of occurrences of different hentaigana characters in the text have been calculated, and the results show that it is possible to distinguish one predominant character (i.e. the form of hentaigana sign that occurs in the text much more frequently than other characters) for the vast majority of kana syllables. Moreover, the text uses only two variants of hentaigana signs for most syllables (19 altogether); 13 syllables have no variation, while 10 syllables have three variants, four and five versions are attested for only 2 syllables. This means that the variability of the signs used in the text is rather low, although it still exists and seems to be important.

An attempt has been made to trace the patterns the text creator could have used for selecting certain characters. Of course, no strict rules can be derived, and yet for certain signs tendencies can be traced. Most of these tendencies seem to be related to aesthetic considerations, such as graphic compatibility of signs.

The research shows a clear tendency for the writing to be simplified, but the fact that it didn't achieve full standardization suggests that variability was considered to be an example of good taste. We believe that the creator of the text of “Kamisuki Chohoki” pursued two opposite tasks: on the one hand, he wanted the text to be simple enough to be read by not so highly educated reader; on the other hand, the importance of aesthetic principles forced him to keep strictly to the established rules for manuscripts (such as variability and graphic compatibility of signs). All the above mentioned features emphasize the importance of the aesthetic component for the Edo era Japanese printed book.

Keywords: hentaigana, kuzushiji, “Kamisuki Chohoki”, “Precious Notes on Papermaking”, Edo period (1603–1867).

Author: Petrova Anastasia A., PhD, Senior Researcher, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. E-mail: al.ma48@gmail.com

В период Эдо, эпоху расцвета городской культуры, большое распространение в Японии получили недорогие печатные книги, ориентированные на массового читателя. Это были книги самых разных жанров: издавались популярные повести и пьесы, шуточные рассказы, нравоучительная литература, исторические сочинения, поэтические сборники, а также различного рода практические руководства¹ – к числу последних можно отнести книгу «Камисуки тэхоки» («Полезные записи об изготовлении бумаги»), которая рассматривается в этой статье.

¹ Первые тексты, согласно преданию, были отпечатаны ещё в 770 г., но настоящая история книгопечатания в Японии начинается не ранее XI в. Об истории японской печатной книги см. [Гривнин, 1961; Горегляд, 1988; Кавасэ, 1971; Завадская, 2014; Kornicki, 2016].

Печатная книга многое унаследовала от рукописи, которая с появлением и распространением печатной книги не стала считаться чем-то устаревшим – наоборот, при печати именно на рукописную книгу ориентировались как на образец, и из рукописной книги в печатную перешли многие её особенности (например, принципы начертания знаков, правила расположения текста на странице, брошюровка и т.д.) Японская книга печаталась чаще всего в технике ксилографии, что позволяло довольно точно воспроизводить рукописные образцы [Завадская, 2014, с. 28–29]. Резчики эпохи Эдо достигали в этом большого мастерства: существовали ксилографы, которые возможно было отличить от рукописей лишь благодаря мелким, едва заметным особенностям [Горегляд, 1988, с. 241].

В рукописной традиции к этому времени уже устоялась система письма, в которой использовались иероглифы, хирагана и катакана, однако сами знаки ещё не представляли собой единой системы, подобной той, что существует в наши дни. Для записи иероглифов широко употреблялись так называемые *кудзусидзи*, т.е. скорописные формы иероглифов, порой достаточно серьёзно отличающиеся от форм-прототипов.

Группа знаков, из которых позднее развилась современная хирагана, носит название *хэнтайгана*, «письмо изменённой формы» (поскольку основой для создания этих знаков стали изменённые формы иероглифов). Её особенностью является отсутствие фиксации за определённым слогом единого знака: для передачи одного и того же фонетического значения могло использоваться сразу несколько принципиально разных по форме знаков (происходящих от разных иероглифов) [Горегляд, 1988, с. 231–232].

Для рукописной книги очень важное значение имело представление о том, что «написанный текст должен доставлять эстетическое наслаждение. Зрительное восприятие текста по значению не уступало зрительному восприятию картины и играло важную роль в смысловом восприятии того же текста» [Горегляд, 1988, с. 236]. Это представление также перешло и в печатную книгу.

Примером печатной книги эпохи Эдо, в которой отразились вышеуказанные особенности, является книга «Камисуки тэхоки» («Полезные записи об изготовлении бумаги»)². Она представляет собой практическое пособие³ по изготовлению бумаги, т.е. это нехудожественное произведение, рассчитанное на массового читателя. Издание снабжено большим количеством иллюстраций, которые не просто дополняют текст, но являются его неотъемлемой частью. Трудно сказать, что важнее для этого издания – текст или иллюстрации, ведь сам автор в предисловии пишет: «Я, желая обучить этому молодёжь, выразил процесс изготовления бумаги от начала до конца в картинках и сделал книжку», и эти слова подчеркивают исключительную роль иллюстраций. Более того, большинство названий «глав» книги сформулированы как подписи к иллюстрациям (например, «Изображение срезания *кодзо*⁴ зимой», «Изображение распаривания *кодзо*» и т.д., т.е. в большинстве названий, за редким исключением, присутствует слово *дзу*, «изображение»), а текст, который располагается рядом с иллюстрациями, известным образом поясняет, дополняет их. Текст и иллюстрации находятся друг с другом в неразрывном единстве – и это,

² Для работы над статьей использовалось издание 1824 г. [Кунисаки, 1824].

³ Насколько в действительности «практической» была эта книга, т.е. возможно ли было по ней и вправду научиться изготавливать бумагу, – вопрос дискуссионный. Тем не менее, составлена она именно как книга-руководство.

⁴ *Кодзо* – название кустарника, служившего основным сырьём для изготовления бумаги.

конечно же, не является особенностью рассматриваемой книги, но характерно и для других японских иллюстрированных книг. Как пишет Е.В. Завадская: «В японской книге изображение не только созерцается, но и читается, а каллиграфический текст не только читается, но и созерцается, – на этом строится органическая цельность японской книги, ибо в ней снимается оппозиция слова и изображения» [Завадская, 2014, с. 25].

Соответственно, для текстовой части «Камисуки тёхоки» также очень важна эстетическая составляющая. В частности, это видно по тому, каким образом текст располагается на странице. Там, где текст соседствует на одной странице с иллюстрацией, он выстраивается эстетически привлекательно, обрамляя изображения, заполняя пустоты. Отдельные смысловые части текста отчётливо выделяются графически (например, отдельное место на странице занимают реплики персонажей, названия изображенных инструментов, замечания о деталях процесса продажи и стоимости тех или иных товаров). Например, на рис. 1 (страница, изображающая подготовку *кодзо* к варке) мы видим название, выделенное рамкой, текст, непосредственно описывающий детали технологического процесса (о подготовке кодзо к варке – он занимает правую и центральную часть страницы, изящно обтекая иллюстрацию), и текст, посвященный торговле и стоимости (он помещён в верхней части страницы и чётко отделен графически от остального текста).



Рис. 1

Таким образом, в рассматриваемой книге (как и в других книгах подобного рода) текст не отрывается от изображения, а подстраивается под него, сосуществует рядом с ним, при этом сам не теряет изобразительности. В такой книге картинки информативны, а текст графичен.

Характерно, что на тех страницах книги, где нет иллюстраций, текст выстраивается по иным законам: он располагается ровными строками, как это привычно для современной книги, а для отделения друг от друга разных смысловых частей используются либо абзацные отступы, либо (видимо, там, где создатели книги желали сэкономить место) специальный знак (круг размером с иероглиф, рис. 2)⁵.

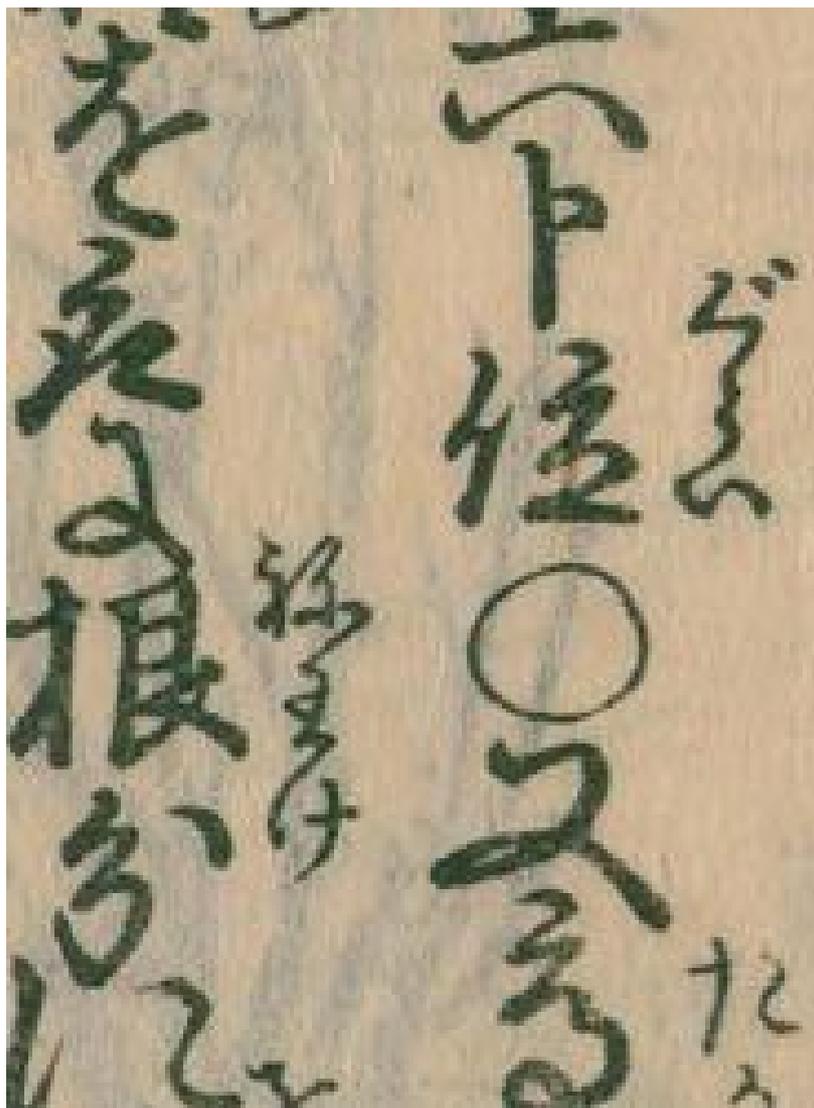
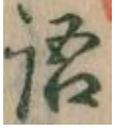
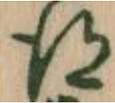


Рис. 2

Особую эстетическую выразительность текст приобретает благодаря знакам, которыми он записан: в книге используются иероглифы (записанные в форме *кудзусидзи* – примеры в таблице 1) и так называемая хэнтайгана.

⁵ Заметим, что знаков препинания, таких, как точки или запятые, в этой книге нет.

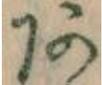
Таблица 1. Примеры кудзусидзи

Иероглиф в его стандартном написании	Вариации из текста
事	
是	
紙	
語	
立	
多	
折	
得	
心	
手	
持	

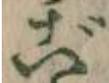
Учитывая содержание книги, понятно, что адресована она была массовой аудитории со средним уровнем образованности, в том числе детям и женщинам (из текста книги видно, что автор предполагает и даже считает желательным, чтобы с его трудом познакомились дети и женщины), – а значит, логично предположить, что и написана она должна быть достаточно просто.

На деле так и происходит: мы видим, что хотя в книге довольно много иероглифов, практически все они снабжены фонетическими подсказками в виде *фуриганы* (за исключением нескольких наиболее распространенных знаков – однако таких, действительно, немного). Что касается знаков хэнтайганы, то и в их случае можно говорить о тенденции к упрощению (по сравнению с другими сочинениями). Это демонстрирует следующая таблица.

Таблица 2. Знаки хэнтайганы⁶

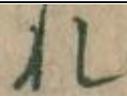
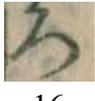
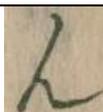
	Преобладающая форма	Вариация 1	Вариация 2	Вариация 3	Вариация 4
あ	 37	 12			
い	 47	 1			
う	 29				
え	 0*				
お	 19				
か	 78	 21			
が	27	0			
き	 29	 26	 10		
ぎ	5	1	1		
く	 74	 5	 5		
ぐ	1	2	1		

⁶ Рядом с каждой вариацией знака указано, сколько раз эта вариация встречается в тексте – при этом учитываются только знаки из основного текста, без учёта фуриганы.

け	 32	 6			
げ	5	2			
こ	 38	 0	 0		
ご	6	19	4		
さ	 35	 0			
ざ	10	1			
し	 122	 32	 52		
じ	11	0	0		
す	 53	 8			
ず	9	12			
せ	 19				
ぜ	4				
そ	 17				
ぞ	2				
た	 54	 9	 4		
だ	2	4	0		
ち	 13				

ぢ	1				
っ	13	11	2	1	
づ	5	0	5	0	
て	66	29	3		
で	8	0	0		
と	93	24			
ど	22	6			
な	48	38			
に	89	41	19	11	1
ぬ	13				
ね	5	1	1		
の	160	15	5		
は	68	11	7	2	
ば	21	0	3	1	
ひ	23				
び	8				

ふ	 52				
ぶ	-				
へ	 63	 0			
べ	28	8			
ほ	 12	 1	 1		
ぼ	3	0	0		
ま	 23	 1			
み	 20	 2			
む	 24				
め	 20				
も	 46	 16			
や	 18	 14			
ゆ	 14	 1			
よ	 48				

ら	 54	 11			
り	 104	 3			
る	 65	 21	 20	 28	 1
れ	 45	 4			
ろ	 16	 1			
わ	 10	 0*			
ゑ	 0*				
を	 112	 36	 19		
ん	 28				

* Встречается только в фуригане

Из табл. 2 видно, что только два знака (に и る) имеют пять вариантов написания, также всего два знака (は и つ) – четыре варианта, десять знаков – три варианта (き, く, こ, し, た, て, ね, の, ほ, を). Наиболее распространенный случай – два варианта написания: таких знаков 19 (あ, い, か, け, さ, す, と, な, へ, ま, み, も, や, ゆ, ら, り, れ, ろ, わ), но также немало знаков (13), для которых используется лишь один вариант (う, え, お, се, そ, ち, ぬ, ひ, ふ, む, め, よ, ん).

Отметим, что для подавляющего большинства знаков можно выделить один преобладающий тип (т.е. вариант, который встречается в тексте *значительно* чаще остальных). Исключений здесь немного – это знаки き, つ, な, や (количество двух наиболее

распространенных вариаций сравнимо), а также に, る (преобладающий тип встречается значительно чаще, чем любая из других вариаций, однако если посчитать все вторичные типы в целом, то получится число, сравнимое с основным типом, т.е. можно говорить о том, что вариативность значительна).

В знаках фуриганы упрощение прослеживается ещё более явно: хотя вариации также существуют, они встречаются ещё реже, чем в основном тексте.

Эти данные показывают чётко выраженную тенденцию к упрощению, определённой стандартизации письма (об этом свидетельствует наличие преобладающих типов, а также в целом небольшое количество вариаций), однако то, что полной стандартизации не происходит (напротив, текст весьма далёк от этого), говорит, очевидно, о том, что вариативность считается признаком хорошего вкуса⁷. Как уже было сказано выше, японская печатная книжка вполне сознательно стремилась походить на рукопись, и разнообразие знаков, конечно же, способно было усилить этот эффект. Можно сказать, что в тексте «Полезных записей» создаётся своего рода иллюзия вариативности: преобладающие формы знаков время от времени (хотя на самом деле относительно нечасто) «разбавляются» вариациями, и пока не начинаешь специально считать знаки, кажется, что разнообразие весьма велико. Не берёмся утверждать, что автор добивался такого эффекта специально, но во всяком случае, разнообразие он явно считал делом хорошим.

Возникает вопрос, существуют ли какие-либо закономерности при выборе тех или иных вариантов для написания знаков? Очевидно, что твёрдых правил здесь не существовало, однако можно попытаться наметить определённые тенденции для некоторых знаков. Тенденции эти индивидуальны и специфичны для каждого отдельного знака – закономерность, обнаруженная в одном случае, не работает для большинства остальных, и это ещё раз подчёркивает отсутствие каких-либо строгих правил. Не будем пытаться судить о причинах этих тенденций (они, вероятно, лежат в области психологии), лишь предположим, что при выборе того или иного варианта знака автора интересовала в первую очередь эстетическая сторона вопроса – в особенности вопрос «связанности» или сочетаемости знаков.

Это особенно хорошо видно на примере знака な, для которого существует два варианта написания – выбор одного или другого, судя по всему, зависел от знака, идущего сразу после него. Одна вариация (см. «преобладающую форму» в табл.) использовалась тогда, когда な связывался с последующим единой линией, а другая (см. «Вариация 1» в табл.) – когда этой связующей линии не было (на рис. 3 представлено два варианта написания なし). Из этого правила есть исключения, но они крайне немногочисленны (речь идёт о четырёх примерах, в которых вариация 1 имеет связующую линию с последующим знаком).



Рис. 3

⁷ О важности вариационности японского текста как эстетического принципа см. [Завадская, 2014, с. 25].

Также зависит от последующего знака выбор вариации знака む: вариация 1 всегда соединяется линией со знаком, идущим далее, в то время как преобладающая форма может соединяться с предшествующим знаком (но может этого и не делать), но никогда – с последующим.

Такая же тенденция прослеживается и со знаком や – преобладающий вариант не соединяется с последующим знаком, а вариация 1 – соединяется.

У знака き преобладающая форма никогда не соединяется с предшествующим знаком, вариация 1 всегда с ним соединяется, а вариация 2 «способна» на оба варианта, т.е. и в данном случае на выбор знака влияет его окружение.

Есть несколько знаков, на выбор которых, по-видимому, влияла не графика, а иные соображения. Например, в случае со знаком じ, вариация 1 преобладает в том случае, если в звуке присутствует озвончение (т.е. для знака じ), хотя эту тенденцию нельзя назвать абсолютной.

Интересный случай представляет собой знак し: вариация 1, как правило, используется в начале слов (кроме знака し в различных формах глагола する), в то время как остальные – в середине и конце (это правило, впрочем, не действует для фуриганы). Вариация 2, в отличие от преобладающего варианта, может использоваться для экономии места, и автор книги умело этим пользуется – видно, как увеличивается число вариации 2 на страницах с бóльшим количеством текста, и как преобладающий вариант «заполняет» собой свободные места там, где это необходимо.

Похожая ситуация прослеживается со знаком つ. Вариация 1 используется в тех случаях, когда в современном языке был бы написан маленький знак つ (как в словах よって, もって и т.д.), вариация 2 – в окончаниях счётных суффиксов (一つ) и в качестве первого знака в частице つつ (вместо второго знака пишется специальный знак повторения). Во всех остальных случаях употребляется преобладающая вариация. Это правило не действует в случае со знаками фуриганы (где абсолютно, за одним-двумя исключениями, преобладает лишь самая распространённая вариация).

Закономерности не удаётся проследить в тех случаях, когда у знака имеется форма, значительно преобладающая количественно над остальными вариантами (вероятно, вариации здесь добавляются просто «по вкусу», согласно идее, изложенной выше).

Подводя итог, можно говорить о том, что важнейшей из отмеченных особенностей является тенденция к упрощению, единообразию, которая, по всей видимости, не была специальной задумкой автора. Заметим, что среди преобладающих знаков немало таких, которые не совпадают со знаками, позже утвердившимися как стандартные⁸, – в данном случае упрощение идёт по своему собственному пути, не ставшему магистральным.

Рассматриваемая книга не является художественным произведением – несмотря на это, даже для такого исключительно практического руководства чрезвычайно важна была эстетическая составляющая. Это видно как в особенностях графической организации текста,

⁸ Стандартное написание знаков хираганы в составе так называемой «Ироха-ута» – стихотворения, предназначенного для заучивания алфавита, – сложилось уже в эпоху Эдо, хотя точное время этого неизвестно [Окада, 2013].

так и в закономерностях, которые можно обнаружить при выборе знаков для его записи. Большая часть отмеченных закономерностей связана именно с изобразительной, а не смысловой составляющей: важно было наличие вариативности, а также графической сочетаемости знаков между собой. Всё это лишней раз подчёркивает исключительную важность эстетики для японской книги в целом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Горегляд В.Н. Рукописная книга в культуре Японии // Рукописная книга в культуре народов Востока (очерки). Книга вторая. М.: Наука, 1988. С. 223–270.

Гривнин В.С. Начало книгопечатания в Японии // Китай, Япония. История. Филология. М.: Восточная литература, 1961.

Завадская Е.В. Японское искусство книги. VII–XIX века. М.: РИП-Холдинг, 2014. 228 с.

Кавасэ Кадзума. Нихон сёсигаку но кэнкю : [История книжного дела в Японии]. Токио: Коданся, 1971.

Кунисаки Дзихэ. Камисуки тёхоки : [Полезные записи об изготовлении бумаги]. Осака: Акита Тауэмон, 1824. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (дата обращения: 24.06.2018).

Окада Кадзухиро. Эдоки-но ироха кана : [Азбука «ироха» эпохи Эдо] // Кокуго кокубун кэнкю. Вып. 142. Хоккайдо: Хоккайдо дайгаку кокуго кокубун гаккай, 2013. С. 33–43.

Kornicki Peter. The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. Honolulu: University of Hawaii Press, 2016.

REFERENCES

Goreglyad, V.N. (1988). Rukopisnaya kniga v kul'ture Yaponii [Manuscripts in the Japanese Culture] // Rukopisnaya kniga v kul'ture narodov Vostoka (ocherki) [Manuscripts in Eastern Cultures: Essays]. Book 2. Moscow: Nauka, pp. 223–270.

Grivnin, V.S. (1961). Nachalo knigopечатaniya v Yaponii [The Beginning of Book Printing in Japan] // Kitay, Yaponiya. Istoriya. Filologiya [China, Japan. History. Philology]. Moscow: Vostochnaya literatura.

Kawase, Kazuma. (1971). Nihon shoshigaku no kenkyu [A Study of Japanese Bibliography]. Tokyo: Kodansha.

Kornicki, Peter. (2016). The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. Honolulu: University of Hawaii Press.

Kunisaki, Jihei. (1824). Kamisuki chohoki [The Precious Notes on Papermaking]. Osaka: Akita Tauemon. URL: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2537086> (accessed: 24 June 2018).

Okada, Kazuhiro. (2013). Edoki no iroha kana [Iroha-kana of the Edo Period] // Kokugo kokubun kenkyu. Issue 142. Hokkaido: Hokkaido daigaku kokugo kokubun gakkai, pp. 33–43.

Zavadskaya, E.V. (2014). Yaponskoye iskusstvo knigi [The Art of Book Making in Japan]. VII–XIX veka. Moscow: RIP-Holding.

Научная жизньAcademic Events

Японские исследования. 2018. №3. С. 125–127.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 125–127.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10023

О конференции «Культурные традиции Японии и их проявление в современном японском обществе»

Т.И. Корчагина

Аннотация. Краткий отчёт о прошедшей 26 мая 2018 г. в Институте стран Азии и Африки МГУ, в музее истории востоковедения МГУ, научной конференции «Культурные традиции Японии и их проявление в современном японском обществе».

Ключевые слова: Япония, традиции, современность, культура, общество, конференция.

Автор: Корчагина Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, факультет мировой экономики и мировой политики, Школа востоковедения, НИУ ВШЭ. E-mail: k-tatiana1987@mail.ru

On the conference “Japanese culture and traditions in contemporary Japanese society”

T.I. Korchagina

Abstract. A brief report on results of the Conference “Japanese Culture and Traditions in Contemporary Japanese Society” held in Museum of History of Oriental Studies of the Institute of Asian and African Studies – MSU on May 26, 2018.

Keywords: Japan, traditions, modernity, culture, society, conference.

Author: Korchagina Tatiana I., PhD (Philology), Faculty of World Economy and International Affairs, School of Asian Studies, National Research University – Higher School of Economics. E-mail: k-tatiana1987@mail.ru

26 мая 2018 г. в ИСАА МГУ, в музее истории востоковедения МГУ, состоялась научная конференция «Культурные традиции Японии и их проявление в современном японском обществе», организованная кафедрой японской филологии ИСАА.

В конференции приняли участие преподаватели кафедры японской филологии ИСАА и приглашённые востоковеды-японисты из московских вузов и академических институтов. Присутствовали также студенты ИСАА, изучающие японский язык.

Одновременно с конференцией в музее состоялось открытие выставки фотографий Виктора Кульнева, посвящённых синтоистским и буддийским праздникам Японии. Выставка была подготовлена Полиной Кульневой (ИВ РАН).

На открытии конференции и фотовыставки с приветственным словом выступил директор ИСАА МГУ **И.И. Абылгазиев**, отметивший давнюю, многолетнюю связь ИСАА с Японией и японскими университетами и важность проведения мероприятий, которые знакомят российских студентов с японской культурой.

Далее, в выступлении президента ИСАА **М.С. Мейера**, речь шла о большом значении культурного обмена между Японией и Россией, о связях ИСАА МГУ с университетами Японии, обмене студентами и преподавателями. М.С. Мейер говорил также о важности ознакомления студентов с различными областями японской культуры и использования для этих целей, в частности, музея истории востоковедения в ИСАА.

П.В. Кульнева (ИВ РАН) в своём сообщении представила размещённую в музее выставку фотографий японских праздников, рассказала об их происхождении и о переплетении в японских традиционных фестивалях синтоизма и буддизма.

Доклад **С.А. Быковой** (ИСАА МГУ) «Из истории фотографии в Японии» был посвящён появлению фотографии в Японии в середине XIX века в преддверии открытия страны после долгой изоляции от западной культуры. Первые фотографии японцев были сделаны американским фотографом Брауном, прибывшим в Японию с коммодором М. Перри в 1853 г.

И.П. Лебедева (ИВ РАН) в докладе «Идеология пожизненного найма и современное японское общество» говорила о том, что система пожизненного найма продолжает оказывать большое влияние на японское общество. Живучесть порождённых этой системой стереотипов и норм в общественном сознании объясняется тем, что она формировалась с опорой на базовые элементы национальной культуры. В современных изменившихся условиях японскому обществу приходится платить за это высокую цену.

М.П. Герасимова (ИВ РАН) в докладе «Японское общество в тени японских традиций» затронула вопросы понимания прекрасного в японской культуре и сохранения генетического кода японской цивилизации, которой свойственна неразрывная связь с природой, проявляющаяся часто на уровне бессознательного. В докладе подчёркивалось различие между понятиями традиции и традиционности, говорилось о необходимости полевых исследований японской культуры.

В.П. Мазурик (ИСАА МГУ) в докладе «Отчёт о гуманитарном форуме в Сэндае» поделился впечатлениями о поездке на форум, прошедший в середине мая. В докладе была глубоко рассмотрена проблема взаимопонимания представителей различных культур.

В.Г. Курочкин (ИСАА МГУ) сделал доклад на тему «Современная Япония – представления и реальность», в котором речь шла о различном понимании мира у японцев и европейцев – о склонности представителей европейской культуры к анализу и целостному восприятию мира в японской культуре. Подчёркивалась роль японоведения как части востоковедения в самом широком понимании смысла этого слова.

Л.В. Никитина (ИСАА МГУ) посвятила свой доклад традициям Японии в культуре питания. Несмотря на активное проникновение в жизнь японцев западной (главным образом, американской) культуры питания, в японском обществе по-прежнему сохраняются исконно

японские обычаи и традиции. Они часто связаны с национальными праздниками Японии («осэти рё:ри» и т.п.)

В докладе **Т.И. Корчагиной** (НИУ ВШЭ) «О необходимости культурологических курсов при обучении студентов-японистов различных специальностей» автор делится опытом чтения культурологических курсов студентам-экономистам НИУ ВШЭ и студентам педагогического вуза (МГПУ). В докладе представлен краткий план построения программы курса с учётом специализации студентов.

Л.Т. Нечаева (ИСАА МГУ) в докладе «Аспекты японской культуры в преподавании японского языка» говорила о важности ознакомления российских студентов с элементами японской культуры во время языковых занятий начиная с первого курса. Особенно важной эта проблема представляется потому, что в программе почти всех вузов, где изучают японский язык, отсутствуют самостоятельные курсы по японской культуре.

Поступила в редакцию 08.06.2018

Received 6 June 2018

Книжная полкаBook Reviews

Японские исследования. 2018. №3. С. 128–133.

Japanese Studies in Russia, 2018, 3, pp. 128–133.

DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10024

Снова о Стране чудес, или Двадцать лет спустя

Рецензия на коллективную монографию

«Японский феномен глазами российских японоведов»

С.В. Гришачев

Аннотация. В статье даётся анализ коллективной монографии «Японский феномен глазами российских японоведов», которая является продолжением одноимённой работы, опубликованной в 1996 г., её значительно расширенной и обновлённой версией. В работе над новым изданием приняло участие большее количество авторов – специалисты, изучающие современные проблемы японского общества, и специалисты по истории и культуре. Результатом стал комплексный и всесторонний анализ особенностей государственного управления, социальных проблем, внешнеполитической повестки, традиционного сознания японцев и др. Авторы также дают прогноз развития Японии в среднесрочной перспективе.

Ключевые слова: Япония, самоидентификация японцев, политическая система Японии, экономика Японии, *кэйрэцу*, система пожизненного найма.

Автор: Гришачев Сергей Викторович, кандидат исторических наук, доцент кафедры современного Востока Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ); исполнительный секретарь Ассоциации японоведов. E-mail: grayskyway@gmail.com

Wonderland again or Twenty years after

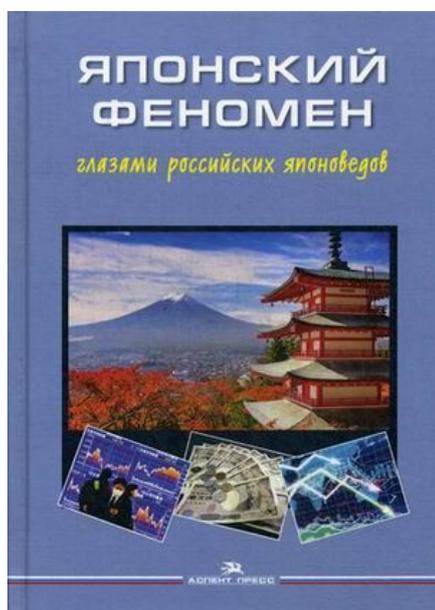
S.V. Grishachev

Abstract. The article provides a critical analysis of the monograph “Japan’s phenomenon according to Russian Japanologists” which is actually a continuation of the book published in 1996. This new edition is an updated and extended version of the previous one. A lot of authors – specialists in modern Japanese society, history and culture issues – took part in creating this edition. This activity has resulted in a deep analyse of such matters as Japanese public administration peculiarities, social problems, foreign policy, Japanese traditional consciousness, etc. Authors also give their prognosis concerning Japan’s development in mid-term perspective.

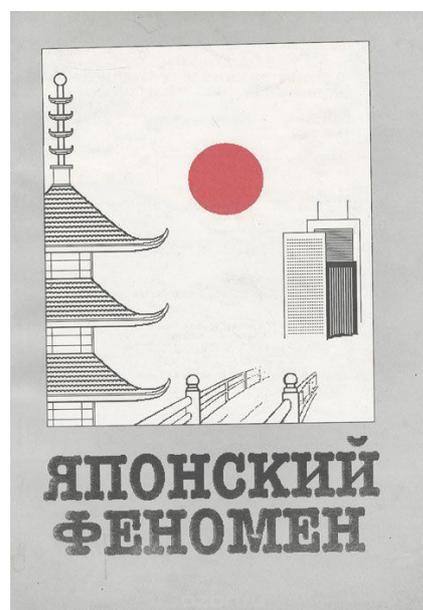
Keywords: Japan, identity of japanese people, political system of Japan, economy of Japan, keiretsu, permanent employment in Japan.

Author: Grishachev Sergey V., Ph.D. (History), Associate professor, Department of Modern East, Russian State University for the Humanities (RSUH); Executive Secretary of Association of Japanologists (Russia). E-mail: grayskyway@gmail.com

«Японский феномен глазами российских японоведов» (2018) – книга с предисторией. Первое издание под названием «Японский феномен» с узнаваемыми силуэтами, но в мягкой обложке вышло в свет ещё в 1996 г.



Издание 2018 г.



Издание 1996 г.

Последнее десятилетие XX века стало временем испытаний для обеих наших стран, хотя масштабы и суть происходящих изменений весьма различались. В Японии в 1990-е годы уже сказывался затягивающийся экономический кризис, хотя довольно долго представление об этой стране продолжало двигаться по инерции, заданной в эпоху высоких темпов экономического роста 1960-х годов. Технологические новшества в сочетании с приверженностью к традиционным ценностям, социальная устойчивость, низкий уровень криминала, мизерная безработица – на фоне потрясений 1990-х годов в России – всё это по-прежнему заставляло задуматься. Поэтому авторы ставили вполне актуальную задачу – «привлечь внимание к сильным сторонам японского общества, попытаться хотя бы контурно понять, в чём “секрет” его эффективности». Работа 1996 г. начиналась с рассуждений о национальной идентичности, после чего давалось изложение особенностей развития общественных, экономических, политических и культурных реалий.

Издание 2018 г. принимает эстафету в расширенном и обновлённом виде. Оно задумано как популярный очерк о современной Японии с уклоном в анализ общественных и экономических проблем. Первичный интерес к стране, вызванный когда-то книгами В. Овчинникова «Ветка сакуры» или В. Цветова «Пятнадцатый камень сада Рёандзи», уже, по-видимому, удовлетворён. За прошедшие годы изменился интеллектуальный читатель и его запросы. На смену страноведческим очеркам (точнее, наряду с продолжающимися выходить на эту тему популярными очерками) приходит потребность в новой литературе. В «Японском феномене» не очень много страниц, где авторы, профессиональные японоведы, говорят о личном опыте. Книга, пожалуй, меньше всего актуальна для тех, кто собирается в туристическую поездку в Японию. Она скорее не для путешествия географического, а путешествия интеллектуального.

Если задумываться об адресате книги, то помимо специалистов-японистов это могут быть люди, чья профессиональная деятельность никак не связана с Японией напрямую, но которым подобная книга нужна именно в профессиональных целях. Она пригодится квалифицированному журналисту или экономисту, которые отслеживают глобальные тенденции в мире и сравнивают рыночные модели в разных странах. Она может быть полезна социологу, который исследует проблемы повышения пенсионного возраста, стареющего общества или трудовой занятости. Почерпнуть необходимый для работы материал в ней может и журналист, изучающий распространение массовой японской культуры в России и желающий понять её истоки в самой Японии. Наконец, весьма пристальными читателями станут коллеги-востоковеды, занимающиеся изучением обществ других стран Востока, – арабисты, иранисты, индологи, китаисты...

Это своего рода подарок одних интеллектуалов другим. Круг авторов в основе своей остался тем же, что и в первом издании, но теперь он заметно расширился. В коллектив входят те японисты – историки, политологи, экономисты и культурологи, – которые на протяжении последних двадцати лет регулярно писали о процессах, происходящих в Японии – И.П. Лебедева, Д.В. Стрельцов, А.Н. Мещеряков, Е.Л. Катасонова, С.В. Чугров, К.О. Саркисов, Т.Н. Матрусова, М.П. Герасимова, А.А. Долин. Есть и молодые авторы, которые уже себя зарекомендовали как состоявшиеся исследователи, – О.А. Добринская, М.В. Бабкова. Таким образом, нынешнее издание – определённый срез, сумма размышлений отечественного японоведения. Мысли и наблюдения, которые нарабатывались авторами в разных публикациях, можно встретить здесь в компактном изложении. При этом некоторые разделы фактически написаны заново.

Во введении к новому изданию К.О. Саркисов пишет о том, что, быть может, уже наступила пора, когда вполне логичным было бы писать о «китайском феномене» или «южнокорейском чуде». Кстати, действительно, стоит задуматься, как, каким образом страны региона, прошедшие абсолютно разные сценарии развития во 2-й половине XX в., пришли к своим нынешним достижениям. Ведь ничто в этом процессе изначально не указывало на путь к нынешнему благополучию и весьма ощутимым позициям в мировой экономике. КНР прошла через социальные эксперименты в годы Большого скачка и Культурной революции, Республика Корея пережила болезненный опыт военных диктатур, а современная Япония берёт своё начало от оккупационного режима конца 1940-х годов. И теперь, возможно, пришла пора подумать о странном своеобразии и некой **типологии экономических чудес стран Восточной Азии**. При этом также заметим, что нынешнее положение в Северной Корее никого из экспертов не заставит говорить о её даже минимальном благополучии в ближайшее время, но и здесь, наверняка, нас ждёт время жестоких чудес.

Объект исследования – Япония – за прошедшие годы сильно изменился. Экономические проблемы оказались намного более продолжительными, не говоря о социальных. Нынешняя Япония уже уступает в абсолютных показателях. Место второй (а то и первой!) экономики мира оспаривает КНР. Японцы не стали хуже работать, просто окружающий мир изменился настолько, что удерживать прежние позиции стало значительно сложнее. Поэтому феномен нынешней Японии обретает новый ракурс – удивительная живучесть, выживаемость и стремление адаптироваться к непростым условиям постбиполярного мира.

Книга по-прежнему состоит из нескольких разделов – Государство, Общество, Экономика, Культура и Прогноз. В первом разделе даются характеристики особенностей государственного

устройства, политической культуры и логики административного управления в Японии (авторы Д.В. Стрельцов, К.О. Саркисов, С.В. Чугров). В главе «Политические и административные процессы» Д.В. Стрельцов пишет о таких характеристиках госуправления, как чрезвычайно высокая степень участия правительства в законодательном процессе (до 90 % от общего числа законопроектов), безальтернативность процесса подготовки государственных решений, ведомственный сепаратизм и др. (с. 42). Вызывает удивление: как при таких свойствах госаппарата, имеющих достаточно глубокие исторические корни, японская экономика достигла всем известных успехов? Наличие этих же характеристик в других политических системах мира приводит подчас к совершенно иному результату.

С.В. Чугров, говоря об особенностях группизма, предлагает не абсолютизировать его значение, а историю страны рассматривать как чередование эпох с доминированием коллективного и индивидуального начал. Говоря об изменениях в высших эшелонах власти, автор приводит точку зрения Иногути Такаси, который пишет, что на смену премьерам, которые были не способны к самостоятельным масштабным решениям, приходят политики нового поколения, такие, как Коидзуми Дзюньитиро. Таковым же он воспринимает и нынешнего премьера, Абэ Синдзо.

В том же разделе дан анализ корректировок внешнеполитического курса, имевших место за последние тридцать лет в условиях развития постбиполярного мира (О.А. Добринская).

Раздел «Общество» (авторы А.Н. Мещеряков, Т.Н. Матрусова, М.В. Бабкова, А.А. Долин) посвящён особенностями исторического развития, осмысления среды обитания в ходе самоидентификации, а также восприятию традиций и классического наследия в современном обществе.

В главе «Осмысление среды обитания» (А.Н. Мещеряков) интересно проследить, как изменяется отношение к одним и тем же географическим или этнографическим характеристикам на протяжении эпох. Анализ произведений японских интеллектуалов показывает ещё одну грань японского феномена – изрядное самолюбование, проявляющееся в поиске подтверждений собственной уникальности. Справедливости ради стоит отметить, что эта слабость свойственна интеллектуалам всех стран, стоит лишь приглядеться. Примечательны в этом смысле рассуждения Нисикава Дзёкэн, учёного-конфуцианца эпохи Токугава, который в своем трактате «Размышления о торговле Центра и варваров» много места уделяет доказательству того, что Япония – не островная страна как, например, остров Суматра, а остров-материк.

Самым большим разделом монографии является раздел «Экономика» (И.П. Лебедева). Он состоит из пяти глав, в которых рассматриваются особенности государственного регулирования экономики и характер отношений между бизнесом и государством, анализируются формирование и функционирование таких китов японской экономики, как объединения *кэйрэцу*, а также социальные последствия изменений в экономике за последние тридцать лет и изменения в святой святынях японской политики – системе пожизненного найма.

Анализ экономических реалий, их истории и современного состояния характеризует японскую культуру ничуть не меньше, чем размышления о климате и национальном характере обитателей островов. Отличия японского менталитета от европейского или американского видны в специфике отношений между государством, бизнесом и обществом. В первой же главе, где описывается становление японской модели рыночной экономики, говорится о том, что некоторые её черты воспринимаются западными аналитиками не просто как отклонение

от философии капитализма, но как нечто основанное вообще на абсолютно иных ценностях (с. 202).

И.П. Лебедева пишет, что роль государства в экономике как сейчас, так и в прошлом, чрезвычайно высока, что объясняется логикой развития страны в последние полтора столетия. Рождение капитализма происходило во 2-й половине XIX в. в условиях сильного экономического давления извне. Японский капитал в это время ещё не обладал достаточной силой, и в попытках преодолеть отставание от западных стран государство фактически взяло на себя заботу о создании новой экономики – строительство предприятий в новых отраслях, переоборудование старых предприятий, поддержка частного предпринимательства. Впоследствии, когда основы новой промышленности были созданы, государство ослабило своё присутствие, передав в частные руки большую часть предприятий, за исключением военных. Результатом этой сделки стали особые отношения между чиновничеством и крупным бизнесом, предполагавшие взаимодействие и сотрудничество. Эти особые отношения видны на протяжении последних ста лет – и в предвоенные годы, и в период высоких темпов экономического роста, и сейчас.

Основное свойство **японской экономической модели** можно было бы охарактеризовать как **склонность к отношениям семейного типа**. Это проявляется на всех её уровнях и между большей частью участников рынка. Две главы посвящены тому, как сформировались и как функционируют *кэйрэцу* – устойчивые неформальные объединения крупных фирм со средним и малым бизнесом. Включённость в такой полусемейный финансово-промышленный союз даёт взаимную поддержку фирмам и предприятиям, что проявляется во внутригрупповом финансировании, поставке товаров и услуг от постоянных партнёров на протяжении длительного времени, взаимном финансировании и даже перекрёстном акционерстве. Это достаточно закрытая система.

При том что Япония в послевоенный период стремилась быть встроенной в мировую систему, её экономика длительное время ставила существенные барьеры, мешая проникновению иностранных капиталов и товаров, боясь разрушения сложившихся отношений. Несмотря на либерализацию импорта и либерализацию движения капитала 1960-х – 1980-х годов, ситуация к концу XX в. изменилась не очень существенным образом.

Но на рубеже XX–XXI вв. всё же произошли заметные изменения, и в новых условиях *кэйрэцу* подчас выбирают для себя разные стратегии. И.П. Лебедева приводит две контрастных по типу тактики развития. Так, если, например, «Тойота» придерживается прежней политики во взаимоотношениях с предприятиями малого бизнеса, то концерн «Ниссан» выстраивает свою линию по правилам западного менеджмента.

Ещё одним символом семейственности японской экономики стала система пожизненного найма – своего рода основа образа жизни и системы ценностей нескольких поколений японцев. Однако эта система трудовых отношений, хотя в целом и устояла в 1990-е годы, всё же изменилась достаточно сильно. И сейчас уже для многих молодых японцев она остаётся несбыточным чудом, поскольку за последние годы число молодых людей, имеющих постоянную работу, сократилось на 36 % (с. 276).

Раздел «Культура» содержит попытки дать определения японского типа культуры (К.О. Саркисов), определить особенности традиционного сознания японцев (М.П. Герасимова), а также рассказ о традиционных корнях японской массовой культуры (Е.Л. Катасонова). Феномен современной японской культуры, наверное, можно было бы охарактеризовать

следующим образом: общество, преимущественно замкнутое и консервативное, стремится выжить в мире, основой которого является открытость и новации. Причудливейшим образом пока это удаётся сочетать, но ничего не даётся даром, и японцы на себе ощущают все те трудности, которые этот открытый мир несёт в себе.

Последний раздел, «Прогноз» (автор Д.В. Стрельцов), являет собой попытку среднесрочного прогнозирования развития японского общества. Прогноз сделан по самым актуальным темам, которые так или иначе стоят на повестке дня, – экономическое развитие, энергоресурсы, наука и образование, государственное управление, внешняя политика.

Многие тенденции, наметившиеся в последние годы, продолжат играть свою роль. Это значит, что Япония в поисках мер по усилению энергетической безопасности продолжит перестройку энергетического баланса. В социальном плане страну ждёт увеличение доли иждивенцев, т.е. усугубление проблемы стареющего общества, а, значит, государство вынуждено будет минимизировать свои социальные обязательства. Страна обречена на всё большее вовлечение в мировые глобальные отношения, что приведёт к ещё большей интернационализации капиталов и производства, а значит – к дальнейшему размытию основ японского менеджмента. Что касается политики, то, скорее всего, в Японии продолжат устойчиво развиваться существующие политические институты. Во внешней политике продолжится курс на активный пацифизм и участие в глобальных международных проблемах. Как видно из данного прогноза, страну, конечно, ждут проблемы, но рычаги для борьбы с ними всё же имеются.

Книга издана на стыке двух юбилеев – 200-летия Института востоковедения РАН, о чём сказано на первых же страницах, и 150-летия *Мэйдзи исин*, о чём некоторые авторы вспоминают в своих разделах. Юбилей сам по себе не всегда является причиной для размышлений, но так уж устроен человек – видя более или менее круглую дату, он начинает рефлексировать по поводу прошедшего и настоящего в попытках обрести уверенность в будущем. Поэтому думается, что «Японский феномен глазами российских японоведов» – книга не только с предысторией, но и с продолжением.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Японский феномен / науч. рук. и отв. ред. К.О. Саркисов. М.: Институт востоковедения РАН. 1996. 180 с.

Японский феномен глазами российских японоведов / под ред. И.П. Лебедевой, А.Н. Мещерякова, Д.В. Стрельцова. М.: Аспект Пресс. 2018. 400 с.

REFERENCES

Lebedeva I.P., Streltsov D.V., Meshcheryakov A.N. (ed.) (2018). *Yaponskiy fenomen glazami rossiyskikh yaponovedov* [Japan's phenomenon according to Russian Japanologists]. Moscow: Institute of Oriental Studies RAS.

Sarkisov K.O. (ed.) (1996). *Yaponskiy fenomen* [Japan's phenomenon]. Moscow: Institute of Oriental Studies RAS.

Поступила в редакцию 02.09.2018

Received 2 September 2018

Научное издание

Японские исследования

№ 3, 2018

Редактор русских текстов:	М.А. Кириченко
Редактор английских текстов:	Л.В. Овчинникова
Выпускающий редактор:	Е.В. Белилина
Компьютерная вёрстка:	Т.И. Суркова
Редактор сайта:	О.И. Казаков

Дата публикации: 27.09.2018

Контакты:

- *Адрес:* Москва 117997, Нахимовский пр-т, 32. ИДВ РАН
- *E-mail:* japanjournal@mail.ru
- *Тел.:* +7 (499) 124 08 02

Scientific edition

Japanese Studies in Russia

№ 3, 2018

Editor (Russian):	M.A. Kirichenko
Editor (English):	L.V. Ovchinnikova
Publishing editor:	E.V. Belilina
Layout:	T.I. Surkova
Web-Site editor:	O.I. Kazakov

Date of issue: 27 September 2018

Contacts:

- *Address:* Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences, 32, Nakhimovsky Av., Moscow, 117997, Russian Federation.
- *E-mail:* japanjournal@mail.ru
- *Tel.:* +7 499 124 02 13 (Foreign Relations Dept. of IFES RAS)

www.japanjournal.ru

日本研究