

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ВЕСТНИК

Института востоковедения РАН

2018

2



Журнал выходит шесть раз в год

Основан в феврале 2018 года

Москва
ИВ РАН

ISSN 2618-7302

Серийное издание

К 200-летию

Института востоковедения РАН

***To the 200th Anniversary
of the Institute of Oriental Studies
of the Russian Academy of Sciences***



**Журнал учрежден Ученым советом Института востоковедения РАН
Зарегистрирован в Национальном агентстве ISSN Российской Федерации**

Главный редактор

Научный руководитель Института востоковедения РАН, академик РАН
В. В. Наумкин

Редакционная коллегия

В. П. Андросов	Т. А. Карасова
А. В. Акимов	Е. А. Катасонова
А. Б. Алаев	А. И. Кобзев
Ю. Г. Александров	В. А. Кузнецов
А. К. Аликберов	Ю. В. Любимов
В. М. Алпатов	Н. М. Мамедова
А. Г. Белова	Д. В. Миккульский
В. Я. Белокреницкий	Д. В. Мосяков
С. А. Бурлак	В. Н. Настич
Е. Ю. Ванина	К. В. Орлова
Д. Д. Васильев	С. А. Панарин
А. В. Воронцов	Н. И. Пригарина
А. В. Демченко	Н. Г. Романова (зам. гл. редактора)
А. С. Десницкий	А. В. Сарабьев
А. Ю. Другов	В. Н. Саутов
А. С. Железняков (зам. гл. редактора)	Е. Б. Смагина
А. О. Захаров	З. М. Шаляпина
И. Д. Звягельская	Т. А. Шаумян
С. Н. Каменев	

Редакция

Д. В. Дубровская (ответственный секретарь)
Д. Б. Графов (научный редактор)
С. Е. Малых (научный редактор)
Т. А. Аникеева (научный редактор)

E-mail: vestnikivran@yandex.ru

ФГБУН Институт востоковедения Российской академии наук
107031, Москва, ул. Рождественка, 12

Дизайн обложки – С. В. Ветхов; макет и верстка – С. Е. Малых

На обложке: Дж. Кастильоне. Портрет императора Цяньлуна. Деталь свитка
© Кливлендский художественный музей

**RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF ORIENTAL STUDIES**

JOURNAL
of the
Institute of Oriental Studies RAS

2018

2



Published bimonthly

Founded in February, 2018

**Moscow
IOS RAS**

The Journal was founded by the Academic Council
of the Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences
Registered in the ISSN National Agency of the Russian Federation

Editor-in-Chief

Academic Supervisor of the Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences
Vitaly V. Naumkin

Editorial Board

V. P. Androsov	D. V. Mikulskiy
A. V. Akimov	D. V. Mosyakov
L. B. Alaev	V. N. Nastich
Y. G. Aleksandrov	K. V. Orlova
A. K. Alikberov	S. A. Panarin
V. M. Alpatov	N. I. Prigarina
V. Y. Belokrenitskiy	N. G. Romanova (<i>deputy ed.-in-chief</i>)
A. G. Belova	A. V. Sarabyev
S. A. Burlak	V. N. Sautov
A. V. Demchenko	Z. M. Shalyapina
A. S. Desnitskiy	T. L. Shaumyan
A. Y. Drugov	E. B. Smagina
S. N. Kamenev	E. Y. Vanina
T. A. Karasova	D. D. Vasilyev
E. L. Katasonova	A. V. Vorontsov
A. I. Kobzev	A. O. Zakharov
V. A. Kuznetsov	A. S. Zheleznyakov (<i>deputy ed.-in-chief</i>)
Y. V. Lyubimov	I. D. Zvyagelskaya
N. M. Mamedova	

Editorial Group

Dinara V. Dubrovskaya (*Executive Editor*)
Dmitry B. Grafov (*Scholarly Editor*)
Svetlana E. Malykh (*Scholarly Editor*)
Tatiana A. Anikeeva (*Scholarly Editor*)

Вестник Института востоковедения РАН. № 2. – М.: ИВ РАН, 2018. – 210 с.

ISSN 2618-7302

Мнения авторов могут не совпадать с точкой зрения Института востоковедения РАН, редколлегии и редакции журнала.

Редакция не несет ответственности за точность и достоверность сведений, приводимых авторами.

E-mail: vestnikivran@yandex.ru

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences
bld. 12, Rozhdestvenka st., Moscow, Russia, 107031

© Институт востоковедения РАН, 2018

© Редакция журнала «Вестник ИВ РАН»
(составитель), 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	9
К 200-ЛЕТИЮ ИНСТИТУТА ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РАН	
<i>Беляков В. В., Васильев Д. Д., Чарыева Н. К.</i> К 20-летию журнала «Восточный архив»	10
<i>Другов А. Ю., Мосяков Д. В., Фолмичева Е. А.</i> Отдел Юго-Восточной Азии Института востоковедения РАН во второй половине XX и в XXI в.	15
<i>Катасонова Е. А., Саркисов К. О.</i> Центр японских исследований Института востоковедения РАН	23
ВЛАСТЬ И СОБСТВЕННОСТЬ НА ВОСТОКЕ	
<i>Алаев А. Б.</i> Собственность на землю и власть над населением (к вопросу о различиях Запада и Востока)	30
<i>Графов Д. Б.</i> Корпус стражей Исламской революции, администрация верховного Лидера и исламские благотворительные фонды в экономике Ирана	37
ТЮРКСКИЙ МИР ВЧЕРА И СЕГОДНЯ	
<i>Васильев Д. Д.</i> Corrigenda к дешифровке наскальной рунической надписи на утесе Городовая стена	46
<i>Аникеева Т. А.</i> Об изучении « <i>Баттал-наме</i> » в российской тюркологии: неизданная рукопись труда П. А. Фалева	51
<i>Кадырбаев А. III.</i> Откочевка на Запад: куманы и Золотая орда в Венгрии в XIII–XV вв.	55
<i>Васильев А. Д.</i> Миссия М. В. Фрунзе в Анкару в архивных документах, оценках участников и исследователей	60
<i>Анайбан З. В.</i> Современная социально-экономическая ситуация в Республике Тыва и Республике Хакасия: сравнительный аспект	70
ORIENT ET OCCIDENT	
<i>Дубровская Д. В.</i> К вопросу о месте портретной живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) в создании синоевропейского направления в китайском искусстве	80
<i>Орешкова С. Ф.</i> «Восточный вопрос». Предыстория и война 1877–1878 гг. как его завершение	91
РЕЛИГИИ ВОСТОКА. БУДДИЗМ	
<i>Лепехова Е. С.</i> Проблема датировки проникновения буддизма в Японию	104
<i>Сыртыпова С.-Х. Д.</i> О неопубликованных тангка Дзанабазара (1635–1723)	110
ПОЛИТИЧЕСКАЯ КОНФЛИКТОЛОГИЯ	
<i>Бабкин С. Э.</i> О реорганизации джихадистских группировок в Сахеле	118

РОССИЯ – КИТАЙ – ЯПОНИЯ: ЭКОНОМИКА И ПОЛИТИКА

- Кандалинцев В. Г.* Инновационные проекты компаний Китая в России 128
- Крупянка М. И., Арешидзе А. Г.* Территориальный вопрос в российско-японских отношениях в свете официального визита президента РФ В. Путина в Японию в декабре 2016 года: два года спустя 134
- Ледовская О. А., Устинова Т. Н.* Япония и Россия: перспективы экономического и культурного сотрудничества на современном этапе 146

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВОСТОКА

- Гусева А. В.* Традиции японской чайной церемонии в современном искусстве: к проблеме интерпретации 154
- Малых С. Е.* Керамика Гизы как индикатор хронологической многослойности археологического памятника Египта 164

ВОСТОЧНЫЕ ЯЗЫКИ

- Зверев А. С.* К вопросу о синтагматическом статусе японских падежных показателей: пунктуация и другие письменные особенности 179

ИСТОРИОГРАФИЯ ВОСТОКА

- Микульский Д. В.* Тарих ал-Джаза'ир ал-'амм 'Абд ар-Рахмана б. Мухаммада ал-Джилани (1908 – 2010): традиционность и новаторство в историческом сочинении XX в. 189
- Столяров А. А.* Зарубежная историография социально-экономической истории Бенгалии и Бихара в VIII–XII вв. 194

ПЕРЕВОДЫ

- Глушкова И. П.* Дурга Бхагват «Иравати Карве». Межвидовая борьба в академической среде под небом Южной Азии. Часть II 199

CONTENTS

Editorial notes	9
TO THE 200 TH ANNIVERSARY OF THE INSTITUTE OF ORIENTAL STUDIES	
<i>Belyakov V. V., Vasiliev D. D., Charyeva N. K.</i> To the 20 th Anniversary of the Oriental Archive Journal	10
<i>Drugov A. Yu, Mosyakov D. V., Fomichyova E. A.</i> Department for Southeast Asian Studies of the Institute of Oriental Studies RAS in the Second Half of the 20 th and in the 21 st Centuries	15
<i>Katasonova E. L., Sarkisov K. O.</i> Japan Studies in the Institute of Oriental Studies RAS	23
POWER AND PROPERTY IN THE ORIENT	
<i>Alayev L. B.</i> Property in Land and Power over population (to the Question of Differences between East and West)	30
<i>Grafov D. B.</i> Islamic Revolutionary Guard Corps (IRGC), Execution of Imam Khomeini's Order, and Bonyads in Iranian Economy	37
TURKIC WORLD YESTERDAY AND TODAY	
<i>Vasiliev D. D.</i> Deciphering Runic Inscription on the Rock Gorodovaya Stena [Town Wall] (Corrigenda)	46
<i>Anikeeva T. A.</i> On "Battal-name" Studies in Russian Turkology: an Unpublished Manuscript by Pyotr A. Falev	51
<i>Kadyrbaev A. Sh.</i> Migration to the West: Cumans and the Golden Horde in Hungary in 13-15 th Centuries	55
<i>Vasiliev A. D.</i> Mikhail V. Frunze's Mission to Ankara as Reflected in Archive Documents, References of the Participants, and Researchers	60
<i>Anayban Z. V.</i> Current Socio-economic Situation in the Tyva Republic and the Republic of Khakassia: Comparative Aspect	70
ORIENT ET OCCIDENT	
<i>Dubrovskaya D. V.</i> On Giuseppe Castiglione's (Lang Shining's) Portraiture as a Contribution to Sino-European Style in Chinese Art	80
<i>Oreshkova S. F.</i> "Eastern Question". It's History and the 1877–1878 War as its Resolution	91
RELIGIONS OF THE ORIENT. BUDDHISM	
<i>Lepekhova E. S.</i> On the Problem of Dating the Introduction of Buddhism in Japan	104
<i>Syrtyanova S.-H. D.</i> On the Unpublished <i>Thangka</i> by Zanabazar (1635–1723)	110
POLITICAL CONFLICTS' STUDIES	
<i>Babkin S. E.</i> Genesis and Reorganization of Jihadist Groups in Sahel	118

RUSSIA – CHINA – JAPAN: ECONOMICS AND POLITICS

- Kandalintsev V. G.* Innovative Projects of Chinese Companies in Russia 128
- Krupyancko M. I., Areshidze L. G.* Territorial Question in Russia–Japan Relations in Light of the Official Visit of Russian President V. V. Putin to Japan in December 2016: Two Years Later 134
- Ledovskaya O. A., Ustinova T. N.* Current Perspectives for Economic and Cultural Cooperation between Japan and Russia 146

VISUALISING ORIENT

- Guseva A. V.* Traditions of Japanese Tea Ceremony in Contemporary Art: on the Problem of Interpretation 154
- Malykh S. E.* Giza Pottery as an Indicator of the Chronological Multilayeredness of the Egyptian Archaeological Site 164

ORIENTAL LANGUAGES

- Zverev A. S.* On the Syntagmatic Status of Case Markers in Japanese: Punctuation and other Written Features 179

HISTORIOGRAPHY OF THE ORIENT

- Mikulski D. V.* *Tarikh al-Djaz'a'ir al-'amm* by 'Abd al-Rahman b. Muhammad al-Djilani (1908–2010): Traditional Features and Innovations in an Historical Writing of the 20th Century 189
- Stolyarov A. A.* Foreign Historiography of Socioeconomic History of Bengal and Bihar in 8th–12th Centuries 194

TRANSLATIONS

- Glushkova I. P.* “Irawati Karve” by Durga Bhagwat. Under the Skies of South Asia: Intraspecific Competition in the Academic World. Part II 199

ТРАДИЦИИ ЯПОНСКОЙ ЧАЙНОЙ ЦЕРЕМОНИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2018

А. В. Гусева*

Вопросы соотношения себя с традицией в искусстве занимают важное место в дискуссии о национальной и культурной идентичности художника. Однако произведение искусства, созданное в диалоге с традицией, ставит и перед зрителем непростые вопросы о том, как следует прочитывать и оценивать такое произведение. В данной статье, на примере чайного павильона, спроектированного в 2014 г. японским художником Х. Сугимото, представлена попытка разобраться, в какой степени знание традиции помогает или затрудняет интерпретацию и понимание целей и замысла художника.

Ключевые слова: современное искусство, традиция, Хироши Сугимото, японская чайная церемония.

TRADITIONS OF JAPANESE TEA CEREMONY IN CONTEMPORARY ART: ON THE PROBLEM OF INTERPRETATION

Anna V. Guseva

The aspect of self-correlation with Tradition in art plays an important part while discussing national and cultural identity. However, a piece of art, created in a dialogue with tradition, raises challenging questions to the viewer about the means of interpretation and evaluation of such art-work. Taking as an example the tea pavilion designed by Japanese artist H. Sugimoto, the author muses on the ways and extent of tradition's impact on proper perception of the artist's concepts.

Keywords: contemporary art, tradition, Hiroshi Sugimoto, Japanese tea ceremony.

Интерес к проблеме интерпретации традиции в современном искусстве и архитектуре поднимается регулярно на протяжении уже более века, начиная с дискуссий участников движения «Искусства и ремесла» в XIX в. до постмодернистов в XX в. Вопросы соотношения современного и традиционного еще более актуальны для художников стран Азии, которые, начиная примерно с рубежа XIX–XX вв., должны соотносить себя, по сути, с двумя историческими традициями – локальной и западноевропейской. Многовековые традиции живописного, скульптурного или архитектурного языка, разработанные внутри индийской, китайской, корейской или японской культуры, не ограничиваются лишь формами «народного» или «религиозного искусства». Более того, соотношение себя с ремесленной, живописной или архитектурной традицией занимает важное место в дискуссиях о национальной и культурной идентичности и репрезентации художника и искусства в обществе¹. Со второй половины XX в. понятие «традиции» и «школы» часто уже выходит за рамки набора формальных признаков и скорее

* Анна Валентиновна ГУСЕВА, PhD, доцент Школы исторических наук НИУ ВШЭ, Москва; aguseva@hse.ru
Anna V. GUSEVA, PhD, Associate Professor, School of History, National Research University Higher School of Economics, Moscow; aguseva@hse.ru

¹ В силу исторических причин «традиционные искусства» Востока часто получают дополнительные и не всегда положительные ассоциации, например, с «колониализмом» или «национализмом». В частности, в случае с Японией «экзотическое» восприятие традиционных искусств было усилено экспозициями национальных павильонов на Интернациональных выставках, которые выстраивались, скорее исходя из вкусов западной публики того времени, нежели японской. Вопросы самоидентификации и поиска своего стиля ярко проявились и в архитектуре первой половины XX в., однако наиболее наглядные примеры попыток включить элементы национальной архитектуры в новый типологический контекст ассоциируются, как правило, со стилем «императорской короны» и милитаристической политикой Японии 1930–1940-х гг.

тракуется как определенный взгляд и особенности восприятия и работы с пространством, материалом, цветом и формой. Подобный переход от буквального «цитирования» традиционных форм к переосмыслению традиции дал импульс к формированию в 1960-е гг. новых национальных школ, и, прежде всего в архитектуре².

Работа внутри сложившегося художественного канона или традиции ставит перед художником непростую задачу определения своей позиции по отношению к этой традиции – буквально следовать уже заданным правилам или, наоборот, рассматривать возможности эксперимента. Между тем современные произведения, сознательно апеллирующие к традиции, ставят сложные вопросы и перед зрителем – в первую очередь о том, как воспринимать и оценивать такое произведение.

В данной статье, которая ни в коей мере не претендует на однозначный ответ, хотелось бы на примере чайного павильона, спроектированного в 2014 г. японским художником Хироси Сугимото, протестировать релевантность применения «взгляда из прошлого» к современному произведению, чтобы разобраться, в какой степени знание традиции зрителем помогает или, возможно, затрудняет интерпретацию и понимание целей и замысла художника.

Выбор объекта для этого небольшого эксперимента был обусловлен в первую очередь темой проекта – японской чайной церемонией (*тя-но-ю*). Особенностью *тя-но-ю* является не только отточенное до мельчайших деталей художественное оформление пространства чайной церемонии и всех задействованных элементов, включая участников, но и проработанная эстетико-философская концепция восприятия и реакции зрителя на задействованные художественные триггеры³.

6 июня 2014 г. в рамках торжественного открытия XIV архитектурной биеннале была проведена японская чайная церемония. Церемония прошла в чайном павильоне «Мондриан»⁴ в выставочном пространстве “Le Stanze del Vetro” на острове Сан Джорджо Маджоре в Венеции⁵ (илл. 1). Интересно, что для создания чайного павильона пригласили не архитектора, а фотографа Хироси Сугимото (р. 1948).

Приглашение фотографа вместо архитектора стало нетривиальным решением, однако его ни в коем случае нельзя назвать случайным. Известность Хироси Сугимото принесли как раз фотографии архитектурных объектов и японских садов, в которых соединяются поэтичность образа и точность передачи характерных особенностей формы или пространства. Одним из самых значимых и интимных соприкосновений с японской традицией в его карьере, безусловно, стала съемка в 1995 г. средневековой скульптуры XII–XIII вв. в храме Сандзюсангэн-до в Киото. В процессе съемки (разрешения на которую он ждал семь лет) из храма были убраны все позднейшие наслоения и искусственный свет, чтобы вернуть пространство храма к первоначальному состоянию, каким его могли видеть придворные эпохи Хэйан [Sugimoto, 1995].

Вторым важным и уже действительно архитектурным объектом в работе Сугимото стала реконструкция синтоистского святилища на острове Наосима (2002 г.). В этом проекте Сугимото не выходит за рамки традиционных форм синтоистского святилища, восходящим к архетипам III–IV вв. н. э., однако значительно усиливает драматургию пространства, что выдает современный подход. Благодаря наличию надземной и подземной части в этом прибрежном святилище Сугимото получил возможность работать не только с пропорциями, но и со светом, что несомненно привлекло его как фотографа. Надземная и подземная части

² В Индии одним из первых начал развивать это направление Балакришна Доппи, удостоенный в 2017 г. Притцкеровской архитектурной премии; в Японии одним из первых стал Кэндзо Тангэ, чьи проекты для мемориального комплекса в Хиросиме принесли ему вначале национальную, а потом и международную известность.

³ См. об этом, например: [Скворцова, 2018].

⁴ Павильон просуществовал с 6 июня до 30 ноября 2014 г. [Le Stanze del Vetro, 2014].

⁵ “Le Stanze del Vetro” – это проект и выставочное пространство, созданные итальянским Фондом Чини и швейцарской организацией “Pentagram Stiftung” для изучения и популяризации истории стекла в XX и XXI вв.

соединены современным и совершенно нетипичным для синтоистской архитектуры элементом в виде стеклянной лестницы. Ступени лестницы, напоминающие куски подтаявшего льда, с одной стороны контрастируют своей гладкостью с шероховатостью камня, но в то же время смотрятся таким же природным элементом, как и все другие традиционные материалы – дерево или галька.



Илл. 1. Х. Сугимото. Чайный павильон «Мондриан», 2014. Венеция (фото автора)

Более того, в 2009 г. Сугимото основал «Фонд искусств Одавара» (“Odawara Art Foundation”), работа которого направлена на привлечение молодого поколения к переосмыслению традиций японского театра, танца и музыки. В 2017 г. фонд получил стационарную площадку в прибрежном городе Одавара в часе езды от Токио, построенную по проекту Сугимото⁶. Комплекс “Enoura Observatory”, объединивший галерею, выставочные пространства, театральную сцену, чайный павильон и японский сад, стал самым масштабным проектом художника. Таким образом, приглашение фотографа в качестве архитектора было не таким уж неожиданным, т. к. Сугимото не только последовательно обращается к японской традиции через темы и сюжеты, но и целенаправленно переосмысляет ее с позиции современного художника и зрителя.

Но что можно отнести к характерным особенностям художественной традиции японской чайной церемонии, каким эстетическим языком она оперирует? Для того чтобы понять, как говорит современный художник на языке этой традиции, нам как зрителям также необходимо освоить хотя бы основные правила грамматики этого языка.

Японская чайная церемония *тя-но-ю* (букв. «чайная горячая вода»), ставшая для многих символом японской культуры, развивалась внутри буддийской монастырской традиции, отталкивающейся от китайских и континентальных образцов. В то же время она была тесно связана как с придворной синтоистской культурой, в которой заимствованные тенденции

⁶Подробнее см. информацию на сайте фонда. – URL: <http://www.odawara-af.com/en/enoura/> (дата обращения: 16.04.2018).

соединялись с локальными, так и с национальной. «Японский стиль» *ва-фу*, сознательно противопоставлявшийся экспортному «китайскому стилю» *кара-фу*, начиная примерно с IX–X вв. ассоциируется, например, с изображением локальных пейзажей и сюжетов в живописи или с предпочтением японской азбуки китайским иероглифам в каллиграфии. В архитектуре наиболее ярким примером проявления этого «стиля» считаются постройки синтоистских святилищ (таких, как Исэ или Идзумо-тайся) и крестьянских домов (*минка*).

Для стиля *ва-фу* в архитектуре характерно использование неокрашенных материалов (дерева, соломы, дранки), которые видоизменяются с течением времени под влиянием времени и погоды. Для деревенских построек типично использование неровных стволов деревьев в качестве столбов и балок, крытые соломой крыши, наличие очага внутри дома, из-за которого балки крыши покрываются копотью. В отличие от «китайского стиля», для которого свойственна торжественность и красочность – балки и столбы покрываются лаком, украшаются резьбой и росписью, а металлические декоративные элементы золотятся – «японский стиль» можно охарактеризовать как безыскусный и простой. Именно эти качества стали культивироваться мастерами чайной церемонии при строительстве павильонов и при подборе утвари⁷. Принципы построения павильона для чайной церемонии – как формальные, так и эстетические – были сформулированы буддийским монахом и мастером чайной церемонии Сэн-но Рикю в XVI в. Его последователи, хотя и разделились на несколько формальных школ, сохраняют эти принципы фактически неизменными и сегодня.

Та форма чайного павильона, которая сегодня считается классической, восходит к середине XVI в. Эксперименты с формой и размерами чайного павильона велись и ранее, но именно Сэн-но Рикю (1522–1591) считается мастером, который привнес к единому знаменателю и сформулировал философию и основные эстетические принципы *тя-но-ю*. Сэн-но Рикю, во-первых, предложил убрать из чайной церемонии разнообразие вкусов самого чая, оставив только один – зеленый чай, перетертый в пыль (чай типа *ма-тя*). Во-вторых, он предложил трактовать церемонию скорее как медитацию, а не состязание в умении различать сорта чая или роскоши утвари, во что превращались многие чайные церемонии, опирающиеся на китайский прототип и проводимые при дворе сёгуна. Вместо веселой пирушки, иногда дополняемой и рисовым вином, Сэн-но Рикю предложил тишину и созерцание в уединенной келье с избранными друзьями и с минимумом предметов. И сад, и постройка, и чайная комната, и используемые предметы должны соответствовать духу *ваби-саби* («ваби» – букв. «воздержанность», «саби» – букв. «ржавчина»), то есть отличаться простой, безыскусностью, некоторой потертостью и шероховатостью как физически, так и образно.

Вместо дорогой и лакированной посуды Сэн-но Рикю начал использовать грубые глиняные чашки деревенских мастеров, а вместо изящного павильона появилась невзрачная на вид постройка по образцу рыбацкой хижины, построенная из дерева, бамбука и соломы. Простая штукатурка в отделке заменила лак и позолоту, которые были характерны для буддийской архитектуры, ориентирующейся на китайские прототипы. Таким образом, для колорита чайной комнаты типа *соан* (букв. «хижина из травы») в стиле Сэн-но Рикю характерны сдержанные, неявные, даже темные оттенки материалов, использованных при строительстве «хижины» – дерева, камня, бамбука и тростника, и матовые поверхности стен, бумаги и дерева. В то же время деревянные столбы несущего каркаса, как правило, контрастно выделяющиеся на более светлом фоне покрытых фактурной штукатуркой стен, задают четкие вертикали и ритмическое членение пространства. Смягчает эту строгость мягкий золотистый цвет татами и приглушенный свет, поступающий через небольшие затененные выступающим свесом крыши окна (в прохладное время года часто закрытые еще и рамами с матовой бумагой). Другими формальными признаками классического чайного павильона типа *соан* помимо размера являются пониженный вход «*нидзири-гути*» (высотой 65–70 см, шириной 60 см), очаг внутри комнаты, ниша-*токонома*, в которую ставится соответствующая теме и сезону икебана или вешается свиток с живописью или каллиграфией, задающие

⁷ Подробнее об истории, философии и эстетике японской чайной церемонии см.: [Игнатович, 1989].

«тему» на время чайной церемонии.

Можно сказать, что *тя-но-ю* – это не столько кратковременное наслаждение вкусом чая, сколько довольно длительная медитация-беседа на предложенную мастером тему. Глубина считывания смыслов зависит как от тонкости восприятия, так и от общей эрудиции гостя. Благодаря тому, что классические чайные павильоны, как правило, располагаются внутри небольшого сада, тема чайной церемонии, заданная мастером, должна выстраиваться с учетом сезонных изменений в природе (цветения определенных растений), погодных условий и даже времени суток проведения встречи, включая во взаимодействие не только внутреннюю часть павильона, но и все его окружение.

В чайном саду, получившем название *родзи* (букв. «земля росы»), чайный павильон располагается в глубине сада. Как правило, живая изгородь и деревья сада скрывают чайный павильон, не позволяя гостям увидеть его при первых шагах от входа⁸. Направление движения гостя определяются как всей композицией сада, так и его отдельными элементами: расположение и форма камней дорожки исподволь задают ритм и скорость прохода гостя; пониженные ворота меняют точку зрения; скамьи и источники воды определяют паузы в движении.

Сад чайного павильона, играя роль пространственного буфера между миром церемонии и окружающим пространством, в то же время выступает и как еще один – природный – элемент чайного действа. Поэтому, рассматривая архитектуру чайного павильона, сложно говорить об отдельной постройке, не принимая во внимание весь ансамбль, организацию и композиционное соотношение всех элементов этого обрамления – изгородей, камней, навесов, природной зелени, воды и павильона.

Следует также иметь в виду, что традиционный сад *родзи* обычно разделяется на две части: «внешнюю часть сада», в которой гости собираются, и внутреннюю, отделенную специально пониженными воротами, которая выступает в роли гостиной перед чайным павильоном (здесь может быть скамья для отдыха, источник воды) и откуда, как правило, уже просматривается сам павильон.

В современной архитектуре чайных павильонов можно выделить:

1. экспериментальную линию, в которой архитекторы отходят от привычных материалов и композиционных решений (например, «Плясущий чайный павильон “Фуан”», 2007, архитектор К. Кума);
2. традиционную линию (чайная комната, выполненная по проекту мастера чайной керамики Раку Кандзаэмона в музее Искусств Сагава);
3. экспериментально-традиционное направление, которое можно увидеть, например, в чайных павильонах архитектора Ф. Тэрунобу, соединяющего необычную форму, например, дома на дереве или на крыше, с традиционными материалами и техниками их обработки.

Как же работает с традицией Хироси Сугимото? Насколько буквально он следует принятым правилам организации формы и пространства чайного комплекса? Сам Сугимото неоднократно подчеркивал в интервью, сопровождавших открытие, что рассматривал поставленную задачу как художник, то есть не заботился о функциональной составляющей, стремясь выразить именно квинтэссенцию духа чайной церемонии [Kietzmann, 2014]. Описывая свой проект, Сугимото отмечает то огромное влияние, которое на него оказал Сэн-но Рикю, «который так же, как и Мондриан, шел к абстракции, но на триста лет раньше» [Sugimoto, 2014].

Попробуем проанализировать стеклянный чайный павильон и его окружение, исходя из классических критериев, применяемых к чайным павильонам. Насколько они окажутся действенными в раскрытии замысла художника или, наоборот, отвлекут?

⁸ Если чайная комната устраивается внутри дома, то она также располагается немного в стороне от основного объема, поскольку чайная церемония выделяется и отделяется от повседневности физически и метафизически.

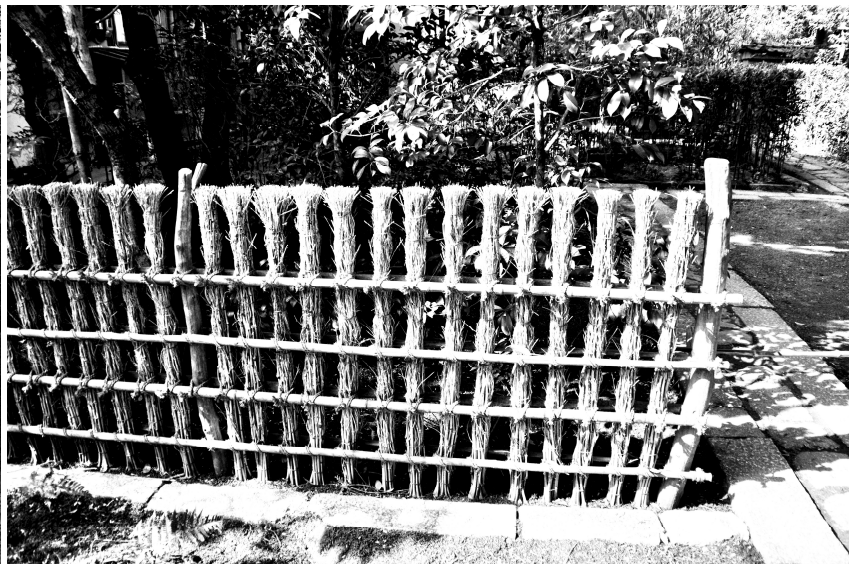
Итак, пространство, в котором представлен павильон, занимает площадку общей площадью 40 x 21,5 м на острове Сан-Джорджо Маджоре, располагающуюся с другой стороны от собора Палладио (илл. 2).



Илл. 2. Вид на экспозиционное пространство с колокольни собора Сан-Джорджо Маджоре, 2014
(фото автора)



Илл. 3. «Внешний сад» представляет собой проход, отгороженный зеленой изгородью и забором из кедра, 2014 (фото автора)



Илл. 4. Традиционная изгородь типа *такэхогак* в чайном саду при храме Кото-ин, монастырский комплекс Дайтокудзи, Киото, 2012 (фото автора)

Подход к павильону напоминает длинный коридор, огороженный с одной стороны забором, выполненным из некрашеного кедра, привезенного из региона Тохоку (района, в наибольшей степени пострадавшего от цунами 2011 г.), а с другой стороны живой изгородью (илл. 3). При движении по этому коридору взгляд упирается в еще один традиционный для эстетики чайного сада элемент – бамбуковую изгородь типа *такэхогаки* (илл. 4). Этот коридор, скрывая от нас павильон, дает время настроиться на «чайный лад» и в данном случае выполняет ту же роль, что и внешняя часть чайного сада типа *родзи*.



Илл. 5. Вид на «внутренний сад» и скамью для гостей от проема в изгороди, 2014 (фото автора)



Илл. 6. Вид на павильон и водный бассейн от скамьи для гостей, 2014 (фото автора)



Илл. 7. Пониженный вход типа *нидзиригута* для гостей и отдельный вход для мастера с тыльной стороны павильона, 2014 (фото автора)

В отличие от классических садов, Сугимото отказался от дополнительных ворот – проем открыт. Направо – традиционная скамья под навесом, на которой гости как бы берут паузу и настраиваются уже на заданную тему, т. к. оттуда впервые открывается вид на павильон (илл. 5–6). В отличие от традиционного японского сада, где павильон отделяется от гостей зеленым экраном из деревьев, кустарников и мха, в венецианском саду Сугимото павильон отделен от нас зеркальной гладью воды, которая становится центральным элементом композиции внутреннего сада. Вместо зеленых красок Сугимото наполняет пространство чайного сада прозрачной синевой воды, тем самым выстраивая переключку с Венецией. Однако и в культуре Японии вода занимает чрезвычайно важное место, являясь наряду с солью одной из субстанций, очищающих от нечистоты – физической и метафизической. Поэтому традиционное омовение рук и рта перед чайной церемонией – это не столько акт поддержания чистоты физической, сколько духовной, так как в точности повторяет очищающую церемонию, совершаемую посетителями синтоистских храмов⁹. И хотя геометрически правильные прямоугольные очертания водного бассейна задают однозначный вектор движения по направлению к павильону, единственная точка, откуда открывается вид прямо на павильон, – это издали от скамьи под навесом (илл. 6).

Кроме того, вода у Сугимото, как ей и положено в Венеции, заменяет землю. Камни, традиционно используемые как базы под столбами в японской архитектуре, здесь превращаются в «пилоны-острова», на которых установлены столбы. Два больших массивных камня прямоугольных очертаний, ведущие к павильону, относятся к классическим элементам японского водного сада, где они как раз используются вместо мостков на мелководье, о чем говорит и их название.

Сам павильон представляет собой стеклянный куб со стороной 2,5 м, внутри которого уложены два татами. Сугимото выбрал наиболее миниатюрный вариант чайной комнаты, разработанный как раз Сэн-но Рикю около 1582 г. для первого чайного павильона «Тай-ан» в храме Мёки-ан в префектуре Киото. «Я хотел создать очень интимный чайный павильон: рассчитанный на мастера и одного гостя», – объяснял Сугимото в интервью «Нью-Йорк Таймс», опубликованном на следующий день после открытия биеннале [Lasky, 2014]. Классический для павильона типа *саан* пониженный вход-лаз – *нидзифугути* ведет в павильон, а в отделке, если не считать стекла, использованы только натуральные материалы – солома и дерево.

Из традиционных для японской (уже не только чайной) архитектуры деталей необходимо отметить приподнятость пола над уровнем земли: тонкие стальные стойки почти невидимы, и кажется, будто павильон буквально парит над водой, а тяжелые камни скорее служат якорями, удерживающими его от полета.

Классическим можно назвать подход художника к названию павильона. Так же, как и классический чайный павильон, в названии которого часто имеется иероглиф «ан» – уединенная хижина, в названии павильона Сугимото также спрятана игра слов, которую художник заложил, передав звучание имени «Мондриан» иероглифами «слушать» (*мон*), «птица» (*тори*) и хижина (*ан*) (間鳥庵). Таким образом, название павильона можно понять и как фамилию, и как «хижина, где можно услышать пение птиц», объяснял художник свой замысел. «Я представлял себе, что этот павильон создан Мондрианом, после того как он услышал Сэн-но Рикю через пение птиц» [Sugimoto, 2014].

Но, конечно, самым необычным в проекте павильона стало использование прозрачного стекла, которое как бы выворачивает интимность и закрытость чайной комнаты наружу, превращая приватное пространство в выставочную витрину. И об этом ни в коем случае не следует забывать, оценивая этот объект. Сугимото экспериментирует с классическим пространством чайного сада и павильона, перед ним стояла не архитектурная

⁹ Понятие «чистоты» входит в четыре основных принципа, которые регулируют классическое чайное действо: гармония (*ва*), почитание (*кэй*), покой (*дзю*) и чистота (*сей*) [Игнатович, 1989, с. 131–136]. О понятии «чистота» и омовении рук см.: [Игнатович, 1989, с. 133–134].

задача создать самодостаточный чайный павильон, а задача создать выставочный объект на тему стекла. И с этим Сугимото справился самым изящным образом. Этот выбор позволил художнику, с одной стороны, продемонстрировать и раскрыть японский подход/традицию к пространственным решениям и чувствовать себя свободно в родной стихии, а с другой – избежать культурного шока, т.к. чайная церемония вполне вошла в общемировой культурный словарь.

Именно поэтому пространство «сада» при большом наличии традиционных элементов и пространственных решений все-таки является выставочным пространством, в котором зритель двигается по заданной траектории от начала экспозиции к выходу. В отличие от классического сада типа *родзи*, где главная цель пути – само чайное действие, в экспозиции это действие заменяет сквозное движение к павильону, его осмотр и выход из «зала». Надо заметить, что выход во многом уподобляется входу – такой же длинный проход, в котором в качестве новых элементов встречаются античные архитектурные детали, как бы постепенно возвращая зрителя к европейской реальности.

Итак, целью этого небольшого эксперимента было изучить, насколько критерии «традиционности» помогают или затрудняют интерпретацию замысла художника. Во-первых, можно сразу сказать, что знание эстетических и художественных принципов, лежащих в основе выбранной художником традиции, помогают глубже понять этот замысел. Знакомство с принципами организации чайного сада позволяет понять, что Сугимото уподобляет выбранное пространство саду *родзи* и организует его структуру, опираясь на классические принципы и элементы такового, подчеркивая это расположением, формой и материалом (проход, ворота, изгородь, скамейка под навесом, камни); дает возможность оценить тонкость и сложность работы художника с классикой, в котором он то следует образцам (размеры павильона, вход), то трансформирует их, связывая с окружающим ландшафтом (вода вместо зелени сада). Стекло, которое воспринимается как наиболее экспериментальный элемент, в то же время в самом буквальном смысле материализует один из основополагающих принципов классической японской архитектуры – прозрачность границ между внутренним и окружающим пространством, которую современный японский архитектор Кэнго Кума считает наиболее важной характеристикой японского подхода в архитектуре¹⁰.

В то же время нельзя не принимать во внимание современный язык репрезентации и особенности функционирования проекта (в данном случае – выставочный объект в рамках международной архитектурной биеннале). Соединение двух подходов – знания принципов, лежащих в основе традиции, и понимания современных задач, поставленных перед художником, в наилучшей степени позволяет оценить как новизну замысла, так и прониновенность диалога с традицией.

Литература /References

- Игнатович А. Н. *Чайное действо*. М., 1989 [Ignatovich A. N. *Chaynoye deystvo*. Moscow, 1989].
 Сковрцова Е. А. О проблеме синестезии в японской культуре // *Вестник Института востоковедения РАН*. 2018. №1. С. 110–121 [Skvortsova E. L. O probleme sinestezii v yaponskoi kul'ture // *Vestnik Instituta Vostokovedeniya RAN*. 2018. 1. Pp. 110–120].
 Kengo K. (ed.), Takai K. (photographer) *Kyokai: A Japanese Tradition for Articulating space*. Tokyo, 2010.

Электронные ресурсы

- Glass Tea House Mondrian by Hiroshi Sugimoto*. URL: <http://lestanzedelvetro.org/en/exhibitions/glass-tea-house-mondrian-by-hiroshi-sugimoto/> (дата обращения: 14.04.2018).
 Kietzmann N. Zen in Glass: Hiroshi Sugimoto's tea house // *Uncube Magazine*. 24 June 2014. URL: <http://www.uncubemagazine.com/blog/13503319> (дата обращения: 16.04.2018).

¹⁰ Подробнее о понятии границы см.: [Kengo, 2010].

- Lasky J. Tea for Two and visible for All // *New York Times*. June 5, 2014. P. D2. (Online edition; June 4, 2014). URL: <https://www.nytimes.com/2014/06/05/garden/tea-for-two-and-visible-to-all.html> (дата обращения: 15.05.2018).
- Le stanze del Vetro. Glass Tea House Mondrian by Hiroshi Sugimoto. 2014.* URL: <https://www.designboom.com/architecture/glass-tea-house-mondrian-pavilion-hiroshi-sugimoto-venice-architecture-biennale-06-04-2014/> (дата обращения: 15.05.2018).
- Sugimoto H. *Glass Tea House Mondrian, 2014.* URL: <https://www.sugimotohiroshi.com/the-glass-tea-house-mondrian/> (дата обращения: 16.04.2018).
- Sugimoto H. *Sea of Buddha, 1995.* URL: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-49> (дата обращения: 14.04.2018).