
МИР ИСКУССТВА

ЕВГЕНИЙ ШТЕЙНЕР



КАРТИНКИ БЫСТРОТЕЧНОГО МИРА

Взгляд из наших дней на встречу двух миров

Если спросят: можно ли назвать страну, чье искусство и культура оказали наибольшее влияние на формирование нового западного искусства в конце XIX и начале XX века, то ответом будет: Япония! Не Франция, с ее провозвестниками обновления художественного языка Запада — импрессионистами и последующими радикалами фовистами-кубистами, не Россия с ее классиками абстракционизма и корифеями конструктивизма, а Япония, ибо без адаптации основных формальных принципов ее искусства, новое искусство Запада было бы иным. Это остро и лаконично выразил еще в конце XIX века один из первых знатоков и пропагандистов японского искусства Луи Гонз: «Капля их крови смешалась с нашей кровью, и никакая сила на свете уже не вытравит ее».

Японские принципы построения композиции — асимметрия, неуравновешенность, локальные цвета, отсутствие светотеневой моделировки, линейность, плоскостность, серийность и др. — и их воздействие на западное искусство достаточно хорошо описаны и исследованы. Но при этом очень часто внутреннее содержание японского произведения искусства остается нераскрытым и непонятым даже сейчас, после более чем вековой истории восхищения и изучения. В едва ли не в наибольшей степени это относится к гравюре укиё-э. Американский искусствовед Дональд Дженкинс писал в предисловии к каталогу одной из ключевых выставок японской гравюры 1990-х годов в Художественном музее Портленда (Орегон): «Никакой другой аспект японского искусства не получил большей известности за пределами Японии... [Однако] эти образы только кажутся нам знакомыми; мы знаем о них меньше, чем нам представляется. В особенности мы знаем крайне мало о том мире, который породил их для своих собственных целей»¹.

Большой контекст «Большой волны»

Знание культурного контекста способно радикально изменить наше восприятие японских гравюр или, по меньшей мере, значительно обогатить и углубить удовольствие от их разглядывания. Чтобы проиллюстрировать это, разберем принципы построения едва ли не самой популярной гравюры самого знаменитого художника во всей истории этого вида искусства — речь идет о ксилографии «Большая волна близ Канагавы» Хокусая.

Евгений Штейнер - искусствовед, востоковед, литератор. Родился в 1955 году в Москве. Закончил искусствоведческое отделение истфака МГУ, защитил кандидатскую диссертацию в Институте востоковедения и докторскую в Институте культурологии. Работал в ГМИИ им. Пушкина, преподавал в университетах Москвы, Иерусалима, Токио, Йокогамы, Нью-Йорка и Манчестера. В настоящее время — ведущий научный сотрудник Российского института культурологии, а также старший исследователь Института Сэйнсбери по изучению японского искусства при Школе ориентальных и африканских исследований Лондонского университета и член Исследовательского форума в Институте искусств Курто (Лондон). Автор девяти книг и множества статей. В «Новом мире» печатается впервые.

Эскиз ее был создан Хокусаяем около 1830 — 1831 годов для серии «36 видов горы Фудзи». С тех пор «Большая волна...» вызывает восхищение многих поколений — от импрессионистов и художников ар-нуво, введивших этот мотив в свои композиции, до коммерческого использования этого образа современной массовой культурой — в календарях, корпоративных логотипах и пластиковых пакетах разных магазинов. Приведем сначала типичные описания этой гравюры западных искусствоведов (перевод автора).

«Человечество представлено [в этой картине] несчастными моряками в их утлых, годящихся только на прибрежное плавание лодчонках. Они отчаянно за них цепляются, в то время как суденышки бросает как спички»². «Наши чувства поглощены всепоглощающим движением огромной волны, мы впадаем в ее воздымающееся движение, мы чувствуем напряжение между ее вершиной и силой тяготения, и, когда ее гребень рассыпается в пену, мы чувствуем, как мы сами протягиваем яростные когти к чуждым предметам под нами»³. Интересно, что книжка прославленного критика и поэта Герберта Рида, откуда взята эта цитата, называется «Смысл искусства». Применительно к этой гравюре смысл передан радикально неверно.

Начать следует с того, что в японском искусстве движение в картине идет справа налево. Соответственно, рыбацьи лодки являют собой активное начало, они двигаются и внедряются в волну, в податливое аморфное начало, а некоторые уже прошли ее насквозь. Несмотря на асимметрию, композиция являет собой гармоническую картину вселенной. Вода — один из основных космогонических принципов — представляет ее изменчивое, текучее начало. Другой принцип — земля — представлен горой Фудзи на заднем плане. Это символ постоянства и незыблемости. Хокусай здесь воспроизводит инвариантную схему универсальной картины мира как сочетание «гор и вод» (*сансуй* — так по-японски называется пейзаж).

Большая волна, если мысленно продолжить ее силуэт справа, оказывается чрезвычайно похожа по абрису на гору Фудзи. На переднем плане другая волна, поменьше, также повторяет собой очертания горы. Вряд ли Хокусай сделал это просто некоей абстрактной графической выразительности ради; скорее всего он исходил из некоей идеи. Нередко он записывал название горы Фудзи не стандартными иероглифами, а другими, более простыми графически и так же произносимыми. Значение этих иероглифов буквально «не два». Это частый эпитет к горе Фудзи, долженствующий передать ее исключительность, уникальность, единственность. Показывая водяные подобию Фудзи, Хокусай делает графическую аллюзию, его визуальный омоним, если так можно выразиться, шутивно опровергает единственность священной горы. Известно, сколь велика роль словесных омонимов и вызванного ими двусмысленного юмора в японской поэзии (см. далее в этом эссе о поэзии *кёка*). Художник Хокусай следовал этой поэтике своими визуальными средствами⁴. При этом зрительное подобие работает на контрасте: сопоставляются вечная твердь горы и лишь краткий миг живущая зыбучая стихия воды. Этот сущностный контраст под формальным подобием провоцирует задуматься: а так ли уж противоположны вода и гора? Эти же иероглифы «не-два», в несколько другом чтении (*фуни* — перевод санскритского термина *адвайта*) представляют собой один из ключевых концептов буддийской философии — недвойственность, недуаль-

² Jonathan Bennett. In Amy Newland, Chris Uhlenbeck, Jonathan Bennett and Julia Hutt. Ukiyo-e: *The Art of Japanese Woodblock Prints*, 1994, p. 81.

³ Herbert Read. *The Meaning of Art*. London, 1933.

⁴ Есть еще одна существенная визуальная шутка — в манере изображения вершины горы. Хокусай нарисовал конус Фудзиямы двумя пересекающимися углами, напоминающими заглавную букву М с перекрещивающимися внутренними линиями. Этот знак чрезвычайно похож на условный символ, применявшийся в каталогах-путеводителях (*сайкэн*) по кварталу Веселых домов Ёсивара, где он ставился перед именем красавицы, принадлежавшей к высокому разряду куртизанок (*дзасикимоти*). Уподобление вполне в духе культуры укиё-э. (О художественном приеме уподобления (*митатэ*) речь подробно пойдет дальше).

ность мира, что восходит к индийскому учению о единстве всего. Мир един и представляет собой манифестацию дхарм — элементарных сущностей, которые можно было бы назвать приблизительно атомами, если бы они были разделенными, как в западной философии, на материальное и духовные. Дхармы постоянно появляются и исчезают, проявляясь в различных комбинациях, что наиболее наглядно выражено волнообразным движением воды. Но, в сущности, такова же природа и горы: она, пусть в не столь очевидной форме, также подлежит закону вечной изменчивости мира — закону колеса дхармы. Понятие «дхарма», кстати, в определенных контекстах должно переводиться словом «закон» — закон устройства мира. Поскольку основной характер действия этого закона — движение, но не последовательное, а циклическое, оно выражается символом колеса. В композиции Хокусая это колесо наглядно выражено округлым абрисом волны. В центре этого круга — маленькая Фудзи, как ось или втулка. Этот вид напоминает выражение древнего китайского мудреца: «Колесо вращается, но втулка его неподвижна — это мой образец». Таким образом, можно сказать, что эта картинка является визуальной репрезентацией буддийской картины мира — мира как колеса дхармы, вечно изменчивой подвижной стихии. Человек в такой картине мира оказывается не швыряемой щепкой, умиравшей от страха и отчаянья, а естественным элементом непостоянства природы. Рыбаки Хокусая почтительно кланяются мощи стихии; они как бы поддаются, склоняясь и замирая в бездействии, но на деле они просто стараются вписаться в ситуацию — и выйти победителем. То есть налицо картина гармоничных и подвижно-гибких взаимоотношений. «Большая волна» может быть названа воплощением японского представления о философии жизни — о быстротечной, брэнной и прекрасной переменчивости мира (*укиё*).

Быстротечный поток жизни: откуда и куда

Феномен *укиё* (быстротечного мира) как проявление японской культуры второй половины XVII — первой половины XIX века уже довольно хорошо описан. Он явился переосмыслением классического буддийского понятия брэнного (т. е. трагичного, скорбного) мира — это понятие также произносится *укиё*, но с другим первым иероглифом. Когда в Японии в середине XVII века после затяжных междоусобных войн наконец наступил мир, а вместе с ним экономический рост, началось бурное развитие столицы, установилась относительная стабильность и появились кое-какие деньги, горожане — торговцы, ремесленники, люди свободных профессий — стали создавать новые формы времяпрепровождения. У них появились деньги и время, чтобы их тратить, но в политическом и социальном плане преобладающая масса горожан была лишена какого-либо веса. Страна оставалась, как и в предшествующую пору классического Средневековья, жестко иерархической, с четким различием между военным правящим классом и остальным населением и с весьма ограниченными возможностями социальной вертикальной мобильности и отсутствием гарантии стабильности. Иными словами, все деньги, которые горожане зарабатывали, они полагали самым наилучшим и естественным образом сразу потратить на развлечения. Старая религиозная концепция ненадежного брэнного мира была не отброшена полностью, но радикально переосмыслена — коль скоро мир был ненадежен, эфемерен и преходящ, лучшим способом существования в нем отныне признавалось не *tememento mori*, а *carpe diem* — ловить быстротекущие прелести мира и наслаждаться сиюминутным. В литературной форме это было выражено в повести Асаи Рёи «Укиё-моногатари» («Повесть о преходящем мире», 1661): «Жить только настоящим, любоваться луной, снегом, цветами вишни и осенней листвой, наслаждаться вином, женщинами и песнями, давая увлечь себя потоком жизни так же, как пустую тыкву уносят воды протекающей реки». Такая жизненная философия была наилучшим ответом почувствовавшего вкус к жизни плебса и множества деклассированных выходцев из самурайского сословия, полностью выключенных из политической структуры. Многие были прилично образованы, но

адекватного приложения сил им не находилось. В итоге получила развитие весьма специфическая культура, в которой чрезвычайно большое место занимали развлечения — дружеские пирушки и попойки (оформляемые обычно по тому или иному элегантному поводу — например, совместное сочинение комических стихов, любование цветами и т. п.), массовые походы в театр или в веселый квартал. Слово «*укиё*» стало означать современное, модное, часто рискованное и эротичное.

С *укиё* связано важное понятие *асоби*, которое трудно перевести. Простейшее значение этого слова — «игра», «веселое времяпрепровождение». Вместе с тем *асоби* — это беззаботные прогулки, гуляба на вечеринках, флирт и амурные похождения. Тот, кто жил, «делая *асоби*», — легко и играя, следовал особой, тщательно культивировавшейся модели поведения. На самом деле, разумеется, ритуализованное поведение франта и бонвивана требовало усилий и немалых затрат. Зато о светском кавалере, овладевшем искусством делания *асоби* (не назвать ли его *homo ludens*?) говорили с завистью, что он является воплощением *цу*. *Цу* — еще одна труднопереводимая, но необходимая для понимания наших картинок категория культуры, ставшая особенно популярной со второй половины XVIII столетия. Это парадигма поведения утонченного и умудренного столичного жителя, который должен был быть светским, начитанным в литературе, разбирающимся в разных искусствах, а главное — щедрым, ибо за все удовольствия бренного мира полагалось платить. Одним словом, человек, живущий по канону *асоби*, по-русски назывался бы повесой или праздным гулякой. А во Франции похожий тип беззаботного горожанина, человека толпы, воплотился (правда, уже в XIX веке) в феномене фланёра или бульвардье. Кстати, именно культура фланёрства была важной составной частью художественной революции Эдуарда Мане и импрессионистов, которые стремились быть художниками «современной жизни» и хотели принадлежать системе, которая их не очень-то пускала. Недаром они были первыми европейцами, почувствовавшими глубинное сродство с японскими авторами «картинок быстротекучего мира».

Это выражение — «картинки быстротекучего мира» (*укиё-э*) — появилось в 1681 году, спустя двадцать лет после повести «Укиё-моногатари», цитату из которой мы привели чуть выше. Еще через сто лет эти картинки достигли расцвета, превратившись из скромных иллюстраций к дешевым книжкам и вручную раскрашенных театральные афишек в эстетские портреты изысканных красавиц и многокрасочные сцены из театральные представлений. Еще столетием позже в Европе началась баснословная мода на эти картинки.

Не зная брода — в поток *укиё*

Прежде чем говорить о том, какого рода избирательное сродство повлекло за собой собиранье и восхищение японской гравюрой, следует заметить, что первое знакомство было довольно прохладным, а иногда анекдотичным. Вспомним здесь едва ли не самое первое описание гравюры *укиё-э*, оставленное западным зрителем. Это был капитан российского флота Василий Головин. В своих записках о пребывании в плену у японцев в 1811 — 1813 годах он описывал следующий «смешной» эпизод: «В числе снисхождений, которые японцы старались нам оказать, не должно умолчать об одном довольно смешном случае, которому, однако же, настоящей причины мы не могли узнать. Над столом нашим имел надзор один чиновник, старик лет в шестьдесят. Он с нами обходился весьма ласково и часто утешал нас уверениями, что мы непременно будем возвращены в свое отечество. Однажды принес он нам троим три картинки, изображающие японских женщин в богатом одеянии; мы думали, что он нам принес их только на показ, и для того, посмотрев, хотели ему возвратить; но он предложил, чтобы мы оставили у себя; а когда мы отказывались, то он настоятельно просил нас взять их. „Зачем нам?“ — спросили мы. „Вы можете иногда от скуки поглядывать на них“, — отвечал он. „В таком ли мы теперь состоянии, — сказали мы, — чтобы нам смотреть на таких красоток?“

А оне в самом деле были так мерзко нарисованы, что не могли произвести никаких чувств, кроме смеха и отвращения, по крайней мере в европейцах»⁵.

«Мерзко нарисованные красотки» были скорее всего портретами красавиц работы Утамаро, или Киёнаги, или Эйдзана — или хотя бы их ближайших последователей. Но оставим покамест в стороне смех и отвращение русского европейца⁶. Раскроем лучше сразу «настоящую причину», которую Головнин и его сокамерники «не могли узнать». Причина была проста: доброжелательный тюремщик, дабы облегчить пребывание в узилище неповинным иностранцам, принес им изображения куртизанок, чтобы те могли «от скуки поглядывать на них» — и мастурбировать. Именно таково — служить наглядным пособием в процессе мастурбации — и было одно из принятых прагматических использований портретов хрупких элегических красавиц. (Следует отметить, предупреждая феминистское возмущение, что в этом не было особенного мужского сексизма: известно, что и одинокие женщины не избегали подобных занятий — перед изображением исторического героя или актера театра Кабуки.) Впрочем, это был, пожалуй, крайний случай — иначе такие картинки могли быть типологически подобны глянцевым календарям с красотками в общежитии или бытовке работяг. Кстати, многие читатели, возможно, помнят предмет вожаденного эротизированного шика советской поры — японские настенные календари с девушками.

Не только российские моряки начала XIX века (кстати, капитан Головнин был настоящим европейцем не только по образованию и образу мыслей, но и по опыту жизни — перед тем как попасть в Японию, он провел около десяти лет в Англии на военно-дипломатической службе и ходил в море на британских судах) не знали, что женщины в гравюрах, за редкими исключениями, были жрицами платной любви. Это на Западе неясно представляло большинство зрителей и сто лет спустя, и даже сейчас степень эротизма искусства *укиё-э* часто не знают или недооценивают⁷.

Красавицы из веселого квартала Ёсивара и актеры театра Кабуки были наиболее популярными сюжетами в гравюре *укиё-э* — по крайней мере до первой четверти XIX века включительно. Почему это было так?

Ёсивара — желанный порт по течению

С начала XVII века, когда ставка новой династии сёгунов была перенесена в Эдо, городок стал стремительно застраиваться, для чего потребовались десятки тысяч мужчин. Многие тысячи потребовались для обслуживания двора диктатора и прочей военной верхушки. Дополнительным фактором послужил закон *санкин котай*, согласно которому каждый удельный князь (*даймё*) должен был периодически проживать со своими приближенными не в своем родовом владении, а в новой столице — так династия Токугава боролась (вполне успешно) с местным сепаратизмом и возможными восстаниями в провинциях. Когда мужа уезжали на год в Эдо, женщины из этих феодальных семей, как правило, оставались дома. Иногда соотношение мужчин и женщин в столице достигало про-

⁵ «Записки Василия Михайловича Головнина в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах». СПб., 1851, ч. 1, стр. 131 — 142.

⁶ Подчеркну, что таковые чувства вызвали именно картинки, а вовсе не их денотаты: в другом месте своих «Записок...» Головнин писал о миловидности и притягательной красоте женщин из домов любви. Просто он, как человек своего времени, считал, что «в живописи, в зодчестве, в скульптуре, в гравировании, в музыке и, вероятно, в поэзии они далеко отстали от всех европейцев» (указ. соч., ч. 3, с. 18).

⁷ Показательна, например, история с Ван Гогом, который многому у японцев научился. Он сам собирал гравюры и иногда их копировал. Так, воспроизводя известный лист Хиросигэ с веткой цветущей сливы, он решил заполнить оставшиеся слева и справа на холсте поля и скопировал туда иероглифические надписи с какой-то японской листовки, которую он, вероятно, подобрал в магазине С. Бинга. Иероглифы написаны довольно коряво, но достаточно правильно, чтобы прочесть название и адрес публичного дома Дайкокуя в Ёсивара.

порции 10:1. Соответственно, в Эдо вслед за одинокими молодыми мужчинами немедленно потянулись содержатели и содержательницы борделей со своим товаром, а также инициативные девушки из окрестных деревень. В начальный период существования столичного квартала платной любви существовал и еще один довольно нетипичный источник его обитательниц. Проституцией были вынуждены заниматься многие молодые вдовы и дочери аристократических и самурайских семей, оказавшиеся без своих мужчин, владений и средств, когда все перечисленное сгинуло в истребительных междоусобных войнах начала XVII века. Этот контингент был рафинирован, прекрасно воспитан и образован, что составляло для клиентов едва ли не большую притягательность, чем собственно плотские утехы. Общество таких женщин стоило разорительно дорого. Впоследствии, когда за пару поколений этот ресурс барышень из благородных был исчерпан, содержатели веселых домов стали воспитывать в сходном духе свежие кадры низкого рождения. Девушкам полагалось владеть кистью — чтобы рисовать картины и каллиграфически писать, уметь слагать стихи и помнить сотни, если не тысячи классических стихотворений, знать искусство чайной церемонии, разбираться в благовониях, петь, играть на музыкальных инструментах, танцевать и, разумеется, уметь развлекать гостя изящной беседой и тонким обхождением. Так повелось, что дома свиданий в Японии стали не столько местом незамысловатого удовлетворения физиологических потребностей, сколько средоточием эротически сдобренного, но в целом не столь сексуального, сколь эстетически окрашенного изысканного препровождения досуга. Кварталы удовольствий были центром притяжения ведущих художественных сил культуры «быстротекущего мира», важнейшим средоточием творческой активности и источником вдохновения для множества художников, многие из которых, как, например, Утамаро, просто жили или внутри квартала, или через дорогу. Японские художники, может быть, наиболее характерны в этом отношении, но отнюдь не исключительны — во все времена художники тяготели к просвещенным гетерам, а в новое время — и к незамысловатым бордельным дивам (на память приходит большой любитель японцев Тулуз-Лотрек).

Говоря о квартале удовольствий, мы подразумеваем прежде всего квартал Ёсивара — синоним культуры укиё и предмет едва ли не половины всех гравюр укиё-э. Он был впервые устроен в Эдо в 1617 году, когда власти удовлетворили прошение представителя профсоюза содержателей публичных домов самурая Сёдзи Дзинъэмона о выделении для их бизнеса особой огороженной территории. Прецедент разрешенного правительством квартала любви уже существовал в Киото с последних лет XVI века, а его устройство было скопировано с соответствующих институций минского Китая. Из Китая же, кстати, было позаимствовано и слово, обозначающее публичные дома и появляющееся почти во всех названиях гравюр с красавицами. Это слово — *сэйро* (от кит. *цинлоу*) — означает буквально «зеленые дома» (или «голубоватые башни» — цвет, обозначаемый иероглифом *сэй/аой*, более всего соответствует цвету далекого леса на горизонте). Выражение «*цинлоу*» было известно в Китае с раннего Средневековья, оно встречается в стихах танских поэтов Ли Бо, Ду Фу и других. Изначально так обозначались дома (или высокие башни) в богатой усадьбе, в коих жили жены и наложницы. Потом слово было перенесено на публичные дома и заимствовано, как то было и со всем прочим китайским, их молодым переимчивым соседом. Заметим попутно, что в каталоге названия серий и отдельных листов, включающие слово «*сэйро*», переводится как «зеленые дома» — в отличие от, возможно, более привычного «дома красных фонарей», или «веселые дома».

Итак, с 1617 года огороженный квартал платной любви располагался на территории примерно в 5,5 гектара в самом центре города недалеко от Эдоского замка. Через сорок лет городское начальство решило его перенести подальше от центра, и это решение было немедленно «поддержано» грандиозным пожаром Мэйрэки 1657 года, во время которого большая часть Эдо выгорела дотла, а число жертв (сгоревших и утонувших) составило 108 тысяч человек. Новый квартал был устроен на площади в 7,2 гектара в районе Асакуса в северной части города уже через восемь месяцев после пожара. Он стал

называться Новая Ёсивара (что отражено в названии многих гравюр Масанобу и других ранних мастеров), но через какое-то время слово «новая (син)» было отброшено.

Ёсивара был огорожен высокими стенами и отделен широким рвом от города. Строго говоря, это был целый район, делившийся на свои собственные кварталы. В него вели единственные ворота — Омон, устроенные в северной части. От ворот начинался центральный бульвар Накано-тё, пересекавшийся параллельными улицами. В юго-восточном углу находился храм Куросукэ Инари (Лисьего бога), который считался покровителем проституток. (В разные времена в пределах Ёсивары было четыре храма, обслуживавших духовные запросы девушек.) Справа от входа в квартале Эдо-тё располагались самые престижные заведения. За ним был квартал Агэя-тё — с домами свиданий *агэя*. Поскольку агэя часто путают с чайными домиками (*тяя*), а последние — с местом, где пьют чай, об этом феномене следует сказать несколько слов.

Домики агэя были местом предварительных свиданий — туда посетитель приходил знакомиться с девушкой, договариваться, проводить с ней какое-то время за беседой, саке и чаепитием — только после этого можно было отправляться с ней непосредственно в «зеленые дома» *эйро*. В этих же домах проходили денежные расчеты и велась смета клиентов — куртизанкам высокого разряда почиталось неприличным дотрагиваться до денег. Что же касается чайных домиков, они первоначально были заведениями за пределами лицензированного квартала, где поили чаем и угощали официантками⁸. (Другим популярным местом незарегистрированной проституции были городские бани — прославленные и в гравюре и в литературе, см., например, истории Сикитэя Самбы «Укиёбуро» (1809 — 1813). Владельцы официальных публичных домов боролись с нелегальными конкурентами еще энергичнее, чем власти, и регулярно наводили на них полицию. Чайные домики закрывали, их девушек высылали на родину в деревню или принудительно переводили внутрь, в Ёсивару, где они должны были работать бесплатно три года. Но поскольку новые чайные домики открывались с новыми девушками в новых местах сразу после облавы, власти наконец решили их узаконить, перенеся в Ёсивару. Там они неожиданно для владельцев и секс-персонала старых заведений стали пользоваться таким успехом у клиентов, что затмили собой старые *агэя* и перехватили их функции. Первоначально, в конце XVII века, их было восемнадцать и располагались они в Агэя-тё, но с началом нового века чайные домики перекочевали на главный бульвар веселого квартала и размножились необычайно. Особо милovidные и умелые девушки пользовались общенародной славой и воспеты тонкой кистью Харунобу. Причем нередко Харунобу создавал два варианта одной и той же композиции: в одном хрупкая девушка грациозно несет сидящему на лавке посетителю чашечку чая, а на другой художник совсем немного меняет композицию, но вот уже клиент распустил руки и лезет ей под кимоно, а она расставила ноги...

Вместе со старыми домиками свиданий *агэя* исчезли к 1760 годам и два высших класса куртизанок старой школы, опиравшихся еще на давние аристократические традиции публичных домов императорского Киото, — *таю* и *кёси*. Обладательницы этих рангов отличались не только редкостной красотой

⁸ Японский опыт, возможно, наиболее эстетически выразителен, но отнюдь не уникален. Достаточно вспомнить парижские кафе второй половины XIX века, времени *belle époque*. В 1880-е годы чрезвычайной популярностью пользовались *brasseries a femmes*, в которых напитки подавали экзотически одетые (точнее, полуодетые) официантки, чей основной заработок был за обслуживание не столиков, а постели (см. подробнее: *В а г р о w s S u s a n n a. Nineteenth-Century Cafés: Arenas of Everyday Life. Pleasures of Paris, Daumier to Picasso*. Catalog of the exhibition. Boston, Museum of Fine Arts, 1991, р. 24). Приведем в качестве примера картину Э. Мане «Бар в Фоли-Бержер», — интерьер знаменитого кафе-шантана, пользовавшегося сомнительной репутацией (выставлена в Салоне 1882 года, хранится в Институте Курто в Лондоне). Равнодушно-отрешенная девушка за стойкой бара является французской реинкарнацией задумчиво-печальной девушки из чайных домиков Харунобу.

и многочисленными талантами, но и нередко дурным характером. Они имели право отвергнуть не понравившегося им нового гостя — и демонстрировали это, отказавшись выпить с ним чашку саке в *агэя*. В случае принятия клиента он мог рассчитывать на постельные утехы не раньше третьего визита. Общение с *таю* было церемониально запротоколированным — и хотя и грело тщеславие худородных нуворишей, но раньше или позже, а иногда совершенно стремительно это их разоряло. Истории того времени изобилуют печальными сагами о растратившемся купце или приказчике, забравшемся в хозяйскую кассу и после вынужденном бежать и стать благородным (или не очень) разбойником (см., например, историю Гомпати и Комурасаки). Еще до побега несчастный любовник, в дополнение к неподъемной плате за удовольствие⁹, был окутан множеством ограничений: он не имел права ходить к другим куртизанкам, а будучи пойман, должен был платить большой штраф, ублажать надутую возлюбленную (для чего его могли обрядить в кимоно девочки-прислужницы и отрезать мужскую гордость — косичку с макушки). Неудивительно, что куртизанок высших разрядов называли «разрушительницами крепостей» (*кэйсэй*) — в память о чрезмерном увлечении одного китайского императора своей наложницей, в результате он забросил государственные дела и царство его было разрушено. В итоге пользование услугами *таю* и *кёси* сошло на нет — особенно когда в массовом порядке появились более дешевые и покладистые девушки из чайных домиков.

По аналогии с их номинальным ремеслом их называли *сантя* — вид зеленого чая. К середине XVIII века появилась новая разработанная номенклатура. Высшим разрядом стал *ёбидаси* («только по предварительной записи»). В каталогах-*сайкэн* обитательниц Ёсивары, издававшихся каждые полгода, эти куртизанки обозначались особым значком — двойной горой с точкой внизу. Ступенькой ниже шли *дзасикимоти* — «держательницы гостиной», то есть высокопоставленные проститутки, имевшие в своем распоряжении две комнаты. Они обозначались в каталогах двойной горой без точки. Еще ниже шли *хэямоти* — «держательницы комнаты» — то есть спальни, где проходила и светская часть их жизни, и постельная (их символ — один пик в каталогах). Обычно *ёбидаси* имели в услужении двух маленьких (до десяти лет) девочек *камуро* и одну-двух *синдзё* — молоденьких девушек от десяти до шестнадцати лет. Всех этих девушек часто изображали Киёнага, Утамаро, Эйзан и прочие популярные художники. В отличие от всех прочих разрядов, *ёбидаси* не должны были сидеть на зарешеченных верандах, показывая себя потенциальным клиентам. *Ёбидаси* выходили поджидать гостя в чайные домики, устраивая пышное шествие в окружении *камуро* и *синдзё*. Часто в антураж входил еще и мужчина-прислужник, который независимо от возраста назывался *вакамоно* («малый»). *Вакамоно* обычно тащил ящик с принадлежностями куртизанки или нес над нею зонтик. С середины XIX века эти группы куртизанок объединяли простоты ради в один высокий разряд — *ойран*.

Кроме этих дорогих и высокопоставленных красавиц существовали также многочисленные группы, которых вряд ли можно назвать куртизанками, — это были в большей или меньшей степени низкопробные проститутки. Их низкий статус не был помехой для художников, любивших изображать в сериях разные типы и группы жриц любви, носивших к тому же выразительные наименова-

⁹ Стоимость услуг куртизанки, согласно прейкуранту, была примерно такова: *таю* и *коси* брали 1 рё и 1 бу (1 рё составлял четыре бу, или 16 сё, или 6000 мон и равнялся стоимости 185 г золота). Для сравнения, на 1 рё в начале XVII века можно было купить 1 коку (примерно 180 кг) риса — т. е. годовую норму этого основного продукта питания. К этой цене следует добавить сопутствующие расходы — на угощение в *агэя*, на чаевые антуражу куртизанки и, нередко, на проститутку для своего собственного антуража. В начале XIX века цены заметно упали. Большинство *ёбидаси* стоили 2 — 3 бу, некоторые — 1 рё, и только две, согласно сведениям на 1825 год, брали плату по-старому: 1 рё и 1 бу. А рис к тому времени, напротив, вздорожал. Удивительно ль, что многим приходилось довольствоваться девушками попроще и покупать за 20 медных монет картинки недоступных куртизанок.

ния *кири* — «на недолго»; *каси* — «работающая у рва», то есть на пленэре, и изображавшаяся обычно со свернутым в рулон матрасом; *цудзикими* — «особа с перекрестка», ее также изображали с соломенной подстилкой под мышкой; *сироку* — «четыре-шесть», то есть берущая четыре сотни медных монет ночью и шесть сотен — днем; *тэппо* — «пистолет», то есть та, с кем связываться было небезопасно, и т. д.) Как правило, эти девушки изображались с кокетливо зажатым в зубах уголком платочка, что было условным приемом намекнуть на пылкую натуру — настолько страстную, что, чтобы сдерживать крики и стоны (сдерживать от скромности, разумеется), ей приходилось кусать платок. За пазухой такие персонажи обычно держали рулон бумажных салфеток — чтобы быстро вытереть что придется. Рулон салфеток — одна из постоянных иконографических черт, позволяющих опознать в картинке проститутку невысокого ранга.

По сведениям на конец XVIII века, в Ёсиваре было около трех тысяч проституток, а вместе с будущими (*камуро* и *синдо*) и бывшими (которые часто работали бандершами — *яритэ*) и прочим обслуживающим персоналом, включая издателей и художников, число обитателей Ёсивара превышало десять тысяч. Это был настоящий город в городе со своими обычаями, сленгом и искусством.

Изображения красавиц (*бидзинга*) из Ёсивары¹⁰ были едва ли не самым излюбленным жанром *укиё-э*. В прагматическом плане они выполняли несколько функций — одну (и самую, наверно, шокирующую — служить наглядным пособием при одинокой любви) мы уже отметили. Картинки были исключительно дешевы¹¹, и те, кто не мог позволить себе иметь живую красавицу, обходились ее изображением. Кроме того, портреты куртизанок всегда были отличным товаром даже и при достаточно эстетически незаинтересованном использовании и постоянно заказывались издателями художникам. Особо популярным жанром были серии «сравнений» (*курабэ*) или «конкурса» (*авасэ*) обитателей из разных домов. Покупая такую серию, любитель вглядывался в достоинства изображенных моделей, сопоставлял их стати и на этом оттачивал свой вкус и учился различать специфические тонкости. То есть картинки служили как бы каталогом особого рода товара или, в современных терминах, иллюстрированными журналами для мужчин. Такие портреты, разумеется, поощрялись и владельцами заведений как отличная реклама. Кроме того, изображения красавиц издавна, еще задолго до золотого века Харунобу и Утамаро, создавались как иллюстрации к современной литературе — к повестям на злобу дня (*укиё-дзоси*), к книгам о куртизанках и бордельных историях (*кэйсэй-моно*), к руководствам по технике секса (известным как «записки у изголовья») и др. Иногда это могли быть просто сборники картинок с минимальным текстом. Например, тот же Харунобу создал знаменитый пятитомник «Ёсивара бидзин авасэ» («Сопоставление красавиц Ёсивары»), опубликованный в год его безвременной смерти — в 1770-й. Художник изобразил 169 красавиц и снабдил их изображения именованием, указанием места работы и краткой поэтической характеристикой. Типологически эти книжки-картинки можно назвать визуальным вариантом более описательных каталогов *сайкэн*.

¹⁰ Разумеется, в других городах были свои веселые кварталы и свои художники, их обслуживающие, но по известности и размаху соперничать со столичной Ёсиварой они не могли. Перечислим их полноты ради: Симабара (в Киото), Симмати (в Осака) и Маруяма (Нагасаки).

¹¹ В начале XIX века продажная цена одной цветной гравюры соответствовала (или чуть превышала) стоимость чашки собы (лапши, — составлявшей основу обеда). В переводе в денежное выражение это составляет 20 мон (а чашка собы — обычно 16 мон). В то же время живописный свиток стоил в десятки, а то и в тысячи раз дороже. Заметим, кстати, что сходное соотношение «картинка-обед» сохраняется для многих гравюр и в наши дни: вполне качественные листы второй половины XIX века и позже можно купить за 50 — 80 — 100 долларов. За средний обед в хорошем ресторане приходится платить не меньше. В то же время другие гравюры могут стоить 10-20 тысяч, а отдельные уникальные листы Хокуся — до 400 тысяч долларов.

Святость брэнного мира

Как вышло, что изображения девиц из веселых домов (пусть даже не порнографические — *сюнга*, а портреты и сценки из их жизни) стали едва ли не центральным предметом интереса потребителей и творцов этого вида искусства? Сразу отметим, что в самом этом предмете никакой особенной исключительности японцев нет. Сходные интересы французских художников мы уже отмечали¹². Вообще в европейском салонно-академическом искусстве изображение всяческих соблазнительных «Грешниц» и «Вакханок» составляло значительную часть художественной продукции, обслуживая весьма существенный сегмент рынка потребителей современного искусства. Кроме того, есть даже более близкое соответствие японским гравюрам с эротическим содержанием или относительно скрытым сексуальным подтекстом. Это сатирическая или просто юмористическая английская гравюра, чрезвычайно популярная в Лондоне, особенно в 1770 — 1830 годы — то есть именно во время расцвета типологически сходных картинок в Японии. В художественном отношении английские гравюры (вырезанные по металлу и обычно раскрашенные от руки), как правило, уступают технически и эстетически изысканному японским ксилографиям. Возможно, именно поэтому они — колоссальный корпус в двадцать тысяч листов — практически обойдены вниманием искусствоведов. А среди этих работ Гилрея, Крукшанка и других ныне почти забытых художников есть чрезвычайно похожие на японские сцены подглядывания (хотя в искусстве вуайеризма японцев трудно обойти), секса, вышедших из-под контроля пирушек, всяческих проявлений веселого и незамысловатого юмора по поводу телесного низа, до коего японцы опять же были большие охотники. Что делает японских художников и их картины быстротекучего мира уникальными — это, во-первых, просто очень высокий процент сюжетов с куртизанками, во-вторых, высокий эстетизм даже в изображении того, что на Западе обычно называют порнографией, а главное — дело в уникальном отношении японцев к физической стороне отношений между полами. Это отношение на определенном уровне переводит даже самые рискованные картинки с вульгарного уровня на уровень сакрально-религиозный. В традиционной японской картине мира не было понятия греха, сопоставимого с западным, иудеохристианским. В народных верованиях и обрядах, восходящих к мифологии Синто, очень сильны сюжеты, связанные с прокреацией, а также фаллические божества и фаллические культы. Например, в композиции псевдо-Утамаро с Окамэ и лисом с юмором обыгрывается характер этого популярного персонажа. Окамэ — одно из младших божеств синтоизма — отличалась любовью к веселью и телесным утехам. В этой картинке она, жеманно колеблясь, склоняется к большому грибу, подвешенному в изящной арке. Гриб — особенно со столь характерной шляпкой — известный субститут фаллоса; арка — не что иное, как ловушка. Как только простоватая и сластолюбивая Окамэ схватится за гриб, она попадетсся и будет схвачена лисом-оборотнем, притаившимся неподалеку с веревкой наготове. Лисы были известны в народных сказаниях своей способностью оборачиваться людьми (чаще женщинами, но также и мужчинами) и вступать в связь с неосторожными, нередко выпивая из них за ночь всю жизненную силу. В случае с Окамэ, похоже, лис нашел себе достойную партнершу для любовной битвы. По-мастерски переданному художником ее выражению, она уже готова. (Вспомним, кстати, что лиса-Инари считалась покровительницей обитательниц зеленых домов.)

¹² Вот еще один пример, от которого трудно удержаться: «Нана» Эдуарда Мане. В ней, кстати, запечатлелось множество разноплановых японских заимствований — от таких внешних, как японская ширма на заднем плане и словно срисованное с гравюр Масанобу зеркало, до более тонких — плоскостность композиции, присутствие патрона-вуайера (очень по-японски срезанного краем картины) и чрезвычайно характерным японским S-образным изгибом тела Нана, типичным для всех художников от Харунубо до Эйдзана и позже, изображавших куртизанок.

Вернемся к куртизанкам и буддийскому субстрату позднесредневековой городской культуры. Если вдуматься, то именно женщина из квартала любви персонифицировала собой основной принцип прелести быстротекучего мира. Во-первых, она была молода и прелестна. Во-вторых, красота ее увядала быстро и безвозвратно. Недаром одним из излюбленных сюжетов в гравюре было изображение прославленной красавицы древности поэтессы Оно-но Комати, которая в молодости отличалась бездушностью по отношению к воздыхателям (один из них даже умер у нее на пороге), а в старости превратилась в согбенную нищенку. Еще более важно то, что куртизанка на определенном уровне рассмотрения была прямым воплощением непостоянства мира в буддийском религиозно-философском смысле. Она не была привязана к материальной жизни семейными узами, любовью к мужу, имуществом, постоянными связями — она была своего рода руслом потока брэнной жизни; в этот поток на время погружались ее случайные клиенты, и потом их уносила жизнь — без обязательств и без возврата. Проститутка, глядя из «нормальных» слоев общества, похожа на монаха — оба, по крайней мере теоретически, не имеют своего дома, человеческих привязанностей, имущества. Поэтому столь популярен был в японской культуре сюжет «монах и куртизанка». Монахи нередко изображались среди посетителей веселого квартала; особенно популярен в качестве гостя был первый патриарх Дзэн Дарума. В высоких житийно-назидательных сюжетах предшествующей тысячи лет он предстал необычайно суровым и отрешенным. Карнавальное народное создание времен расцвета *укиё-э* наделило его для равновесия игривыми комическими чертами. Кстати, на сленге, принятом в Ёсиваре, проститутку называли «дарума»; также ее нередко изображали в монашеском одеянии¹³.

Другим путем — дорогой к гейше

Всех этих явно не выраженных, но фундаментальных напластований культуры, лежавших в основе *укиё-э*, первые западные любители и собиратели XIX века, а также художники, изменившие с помощью японских картинок свое видение и свое искусство, не знали. Почему же с 1860-х годов стала набирать в Европе силу небывалая японофилия, приведшая в итоге к затяжной и всеобъемлющей моде?¹⁴ И не только к моде: Эдмон де Гонкур (между прочим, автор первой на Западе книги об Утамаро) провозгласил японскую революцию в европейской эстетике. А автор одной из первых серьезных аналитических книг о японизме, Клаус Бергер, писал: «Японизм явился сдвигом коперниковских пропорций, обозначив конец европейского иллюзионизма и начало модерна».

Через полвека после того, как японские изображения красавиц вызвали у капитана Головнина «смех и отвращение», через тридцать лет после того, как эти картинки были впервые публично выставлены в Гааге в Кабинете редкостей и не вызвали никакой заметной реакции¹⁵, восприятие эстетически продвинутых европейцев кардинально изменилось. При очевидном *impasse* классической европейской эстетики стало необходимым приятие Другого,

¹³ См. подробное рассмотрение проблемы секса и святости и буддийских обертонов проституции с многочисленными примерами из *укиё-э* и ссылками на литературу в кн.: Ш т е й н е р Е. С. Дзэн-жизнь: Иккю и окрестности. — СПб., «Петербургское востоковедение», 2006, стр. 91 — 105.

¹⁴ Забавную, но вполне правдивую картинку этой моды рисует Дюма-сын в своей комедии «Франсийон» (1887). Один из гостей после обеда спрашивает, как называется тот замечательный салат. Анетт: «Японский салат?» Анри: «А, так он японский?» Анетт: «Так я его называю». Анри: «Но почему?» — Анетт: «А потому, что так уж он называется. Теперь все называется японским (акт 1, сц. 2).

¹⁵ Вот еще одно авторитетное свидетельство: «Эти первые (гравюры. — Е. Ш.) не произвели никакого впечатления — или очень маленькое — на тех, кто видел их: экзотическое чуждое искусство, понятное не более, чем доколумбова скульптура в Англии периода Регентства» Jack H i l l i e r. The Japanese Print: A New Approach. «Rutland, Charles E. Tuttle Co.», 1960, p. 2.

отличного. Здесь я упомяну понятие *différance* Деррида. Оно предполагает не просто принятие иного и отличного, но и осознание существования этого другого в себе — как некоей внутренней отличности, при которой, как поясняет это профессор Университета Лойолы в Чикаго Эндрю Маккенна, «некая целостность, институция или текст отличается от себя самого»¹⁶. Это присноприсущее начало Другого внутри себя всегда в той или иной степени ощущалось в европейской культуре. Японизм был вряд ли уникален, но наиболее радикален как революционизирующая текстовая стратегия. Увлечение японской эстетикой явилось последней и самой серьезной из волн европейского ориентализма, в которые Европа уже не раз ныряла, чтобы выкормить и дать язык другому в себе.

В начале XIX века резкий всплеск ориентализма среди романтиков был навеян наполеоновскими походами, прежде всего Египетской кампанией, подъемом и падением Империи и исчерпанностью классицизма. На это накладывается и глубокая разочарованность положением в Европе после Венского конгресса, и особая черта характера романтиков, прежде всего французских, как поколения. Они были поколением, возвращенным женщинами, когда их отцы воевали во всех концах Европы и Восточного Средиземноморья в наполеоновских войнах. И поколение выросло феминизированным, чувствительным и мечтающим о мужественных героях. Таковым стал мифологизированный образ «гордого араба» — гарцующего на скакуне с ятаганом наголо в живописных развевающихся одеждах или лениво покуривающего гашиш в окружении одалисок (см. картины Делакруа, Шассерио, Делароша, Ари Шеффера и др.). Когда в середине века оказалось, что этот романтический образ не дал европейской культуре настоящей глубокой новизны, быстро скатившись в слащавый салон, от такого ориентализма в парижских авангардных кругах остался разве что гашиш. Он попал в Европу после Египетского похода и к середине столетия сделался средством обретения нового духовного опыта в Клубе хашишинов, члены которого (парижские литераторы и художники, из коих отметим Делакруа, Домье, Мане и Бодлера) собирались в доме художника Фернана Буассара и обряжались в арабские (или, лучше сказать, псевдо-магрибинские) костюмы и устраивали ритуальные курения и вкушения зеленоватой гашишной пасты (с японских, кстати, тарелочек, если верить Теофилю де Готье). В клубах и спиралях сладкого сизого дыма им виделись неотмирные, изогнутые, изломанные в загадочных страстях тонкие женщины. Ко времени смерти последнего романтика Делакруа и публикации эссе «Художник современной жизни» Бодлера (1863) эти первые японские образы небывало изогнутых, утонченно воздушных женских фигур стали появляться в Париже — это были японские образы красавиц из зеленых домов. Вскоре в Европе появились и первые красавицы — японское правительство прислало на Всемирную парижскую выставку 1867 года трех гейш, которые произвели фурор¹⁷. Не случайно, что излюбленными сюжетами для первых коллекционеров стали изображения куртизанок и актеров Кабуки, в которых мужчин, исполнявших женские роли (*оннагата*) было практически невозможно отличить от женщин. Начиная с импрессионистов (и особенно с пришествием ар-нуво) европейские художники апроприировали японские позы, пластику и плоскостность — то, что осталось для романтиков лишь недоступными для запечатления клубами дыма. Вскоре после Выставки, в конце 1867-го, было организовано божественное «тайное общество» «Жинглар» («Jinglar»), члены которого расхаживали в кимоно и попивали саке — в их числе Теофиль Готье и некоторые другие старые члены Клуба хашишинов.

¹⁶ McKenna Andrew. Derrida, Death and Forgiveness. «First Things», 1997, March, № 71, p. 34.

¹⁷ Строго говоря, гейша — это вовсе не проститутка, хотя и не без характерных черт куртизанки. А рафинированная куртизанка пересекается в обхождении с гостем с гейшей.

Суримоно: картинки для своих и культура аллюзии

Мы не будем подробно останавливаться на уже неоднократно упомянутом втором ведущем жанре *укиё-э* — театральных гравюрах. Нашему культурно-историческому очерку это прибавит немного, поскольку театр был второй составляющей культуры развлечений, которую мы уже обрисовали.

Еще одна упомянутая особенность городской жизни — обилие неформальных обществ по интересам (прежде всего общества поэтов-любителей *кёка-рэн*) — повлияла на появление такого специфически японского жанра художественного самовыражения, как суримоно (букв. «напечатанная вещь»).

Акцент на «напечатанном», скорее всего, был сделан потому что авторам и заказчикам суримоно хотелось быть напечатанными. В одной из западных работ поэтические суримоно были остроумно названы *samizdat*’ом — их заказывали, часто сложив средства, самодеятельные поэты. Делалось это не для продажи, а исключительно для собственного удовольствия и подарков друзьям. Стихи нередко были весьма умеренных поэтических достоинств и хотя бы вследствие этого нуждались в художественном оформлении. Если бы не изысканный дизайн многих композиций суримоно и не высокое техническое мастерство их печати, скорее всего имена большинства поэтов той поры вместе с их текстами затерялись бы в напастованиях времени.

Поэзия *кёка* (букв. «безумные стихи») — такой же характерный феномен позднего городского японской культуры, как и Кабуки с Ёсиварой. Сохраняя старый классический размер танка, *кёка* отличались от нее новыми демократическими темами, подчас грубоватым юмором, рискованными аллюзиями, значительным расширением традиционного поэтического словаря. Это был голос новых культурных сил эпохи заката тысячелетней традиции, и, чтобы адекватно выразить себя, эти новые силы должны были поставить себя в позицию умеренной фронды по отношению к установленным канонам. Они декларировали демонстративное опрошение и отказ от старинных условностей, но в этом упрощении было немало своих собственных сложных словесных игр и второго уровня смысла, доступного далеко не всем. Веселая, остроумная, интеллектуально соревновательная, с привкусом заговорщицкой оппозиционности атмосфера собраний членов поэтических кружков типологически напоминает так называемые московские кухни или клубы самодеятельной песни эпохи позднего советского застоя. Собственно, эти две эпохи имеют на удивление немало общего¹⁸. Эта среда — а они были одним из важнейших контингентов потребления гравюр *укиё-э* — состояла из высокообразованных, но часто безработных и вполне социально не востребованных представителей среднего класса, которые в своем эпатже и удали, подогреваемой sake дружеских пирушек, смешивали в своих стихах (и сопровождающих их картинках) высокое и низкое. Изобразительной темой многих суримоно являлись натюрморты из символически нагруженных предметов, полное значение которых раскрывалось только при прочтении сопутствующих стихов, или это могли быть композиции на мифологические темы, сквозь которые проглядывала современность.

Суримоно (а также множество сюжетов с красавицами и многие исторические картины) были построены на использовании приема *митатэ*, фигурирующего в названии серии. Как основополагающий прием поэтики *укиё-э*, не имеющий покуда адекватного освещения и даже перевода, *митатэ* заслуживает хотя бы краткой остановки.

Митатэ — это самая распространенная разновидность художественной техники *сюко*, позволявшей связать два исторических и смысловых уровня в одном тексте. Первый был уровнем истории, легенды или классической литературы. Второй — уровнем современности и злободневных мод и событий. Техника *сюко* использовалась на театре Кабуки и в искусстве *укиё-э*. Делалось это при посредстве наглядного сопоставления — так можно попытаться буквально

¹⁸ См. подробнее: Steiner E v g e n y. Japan in the Late Soviet Mind. Forum. Yokohama, Institute for International Studies, Meiji Gakuin University, 1997, № 3, p. 1 — 15.

передать *митатэ* («смотреть-ставить»). Классические или мифологические персонажи появлялись в современных одеждах, занимающимися характерными для культуры укиё и асоби делами. И коль скоро настоящей героиней времени была куртизанка, именно она персонифицировала — и оживляла — аристократических героев тысячелетней древности или богов мифологического времени. Поскольку это делалось с обычным юмором и демократической сатирой, бывшими характерной чертой эдоской культуры, то очень часто прием *митатэ* носил откровенно пародийный характер (например, изображение патриарха Дарумы в виде куртизанки). Иногда элемент пародии и насмешки был совсем не выражен. Тогда *митатэ* играл роль культурного триггера, связывавшего былое и нынешнее, демократизировавшего высокую древность и одновременно поднимавшего над обыденностью сиюминутное и ставившего его в один ряд с вечным. То есть *митатэ* был инструментом обыгрывания двуединства старого и нового, высокого и низкого — в духе основополагающего принципа всей японской культуры — бинарности *га-дзоку* («высокого-низкого»). В итоге часто слово митатэ, столь популярное в названиях серий гравюр, не переводят вообще. Если же переводить, то, в зависимости от сюжета и его трактовки, это может быть «пародия», «аллюзия», «метафора», «уподобление». Посвятивший разбору митатэ отдельную статью Тимоти Кларк из Британского музея в итоге предложил называть этот прием «переработкой» (*reworking*)¹⁹. Благодаря такой переработке текст становился многослойным, в котором одно просвечивало через другое. В результате без понимания этого приема восприятие гравюры никогда не будет осмысленным или сколько-нибудь адекватным. В завершение этого краткого обзора заметим, что в названиях серий гравюр *митатэ* нередко соседствует или заменяется словом *фурю* — «ветер-поток» — древним китайским термином, переосмысленным в духе «быстротекучего мира» как выражение современного, элегантного, эротичного.

Китаев и его «Энциклопедия искусства всей Японии»

В России одним из самых значительных коллекционеров японского искусства, в частности гравюры укиё-э, был Сергей Китаев. К тому времени, когда в середине 1880-х годов он, молодой русский офицер флота, на стоянках в японских портах стал собирать произведения искусства, в Западной Европе коллекционирование укиё-э находилось на уверенном подъеме. В России он был практически первым²⁰. В то же время Китаева можно отнести к славной когорте русских собирателей одного с ним поколения, просвещенных и со средствами, выходцев из купеческой среды, более эстетически продвинутых и радикальных, нежели коллекционеры знатного происхождения, традиционно тяготевшие к классическому искусству. Вместе с тем он представляется характерным человеком своего времени — конца века, времени не только японизма, но и декаданса (что, впрочем, довольно тесно связано), человеком, художественно одаренным, акварелистом-любителем и обладателем тонкой душевной конституции. Недаром из множества любимых им японских художников Китаев выбрал в качестве «фаворита» и называл своим «духовным приятелем» Ёситоси — последнего значительного мастера *укиё-э*, завершителя двухвековой культурной традиции, чрезмерно утонченного — до гротеска и патологии — декадента, страдавшего нервными срывами и умершего пятидесяти с небольшим лет после разрушительных припадков душевной болезни. Конец жизни Китаева похож на смерть Ёситоси.

¹⁹ Clark T i m o t h y. Mitate-e: Some Thoughts and a Summary of Recent Writings. «Impressions», 1997, № 19, p. 7 — 27. Замечу, что хоть это и наиболее верно по сути, но звучит одинаково неэлегантно и по-английски и по-русски.

²⁰ После нескольких выставок его коллекции, после всплеска к Японии в результате русско-японской войны и после знакомства с японизмом ар-нуво, небольшие собрания гравюр стали складываться у русских художников, критиков и коллекционеров более широкого профиля — П. И. Щукина, И. С. Остроухова, И. Э. Грабаря, П. П. Кончаловского и других.

О жизни Китаева известно немного — сухое перечисление чинов в послужном списке; краткие воспоминания, сделанные спустя сорок лет после последней встречи знакомого морского офицера и художника Павлинова; краткие упоминания в японских газетах в последние годы жизни... О том, как он выглядел, дает смутное представление стертая фотография из японской газеты да описание полицейского агента, следившего за проживавшими в Петербурге во время русско-японской войны японцами; среди их визитеров упоминается «капитан II ранга Катаев (среднего роста, черная французская борода, усы кверху, носит пенсне в черной оправе)». Интересно, что в другой раз агент доносил, что Китаев (на сей раз он указал фамилию правильно) ходил к японцу с черного хода: «...[в] квартиру японцев являлись для свидания с ними: ученый лесовод Марк Левин и через черный ход флотский офицер, по приметам капитан 2 ранга Китаев»²¹.

Вообще, Китаев был, по-видимому, не простым флотским офицером. Когда после долгого пребывания в Японии он появился в Петербурге, он немедленно устроил огромную выставку своей коллекции (1896) и прочел ряд лекций о Японии и японском искусстве. Он выступал на Мюссаровских понедельниках, в закрытом художественном клубе, куда послушать его, тридцатидвухлетнего лейтенанта, пришли, согласно газетному отчету, «председатель герцог Лейхтенбергский, старейшие члены — профессора Лагорио, Каразин, Мусин-Пушкин и др.»²². На другой его лекции «присутствовали управляющий морским министерством адмирал Тыртов, вице-президент Академии наук Л. Н. Майков, художеств — граф Толстой, вице-председатель общества поощрения художеств Д. В. Григорович и множество публики»²³. Вряд ли эти сановные особы руководствовались одним лишь интересом к Японии. Вероятно, Китаев умел привлечь высокую публику. Газеты писали во время выставки в декабре 1896 года: «Были вы у японцев? Слушали итальянцев? Смотрели Дузе? Читали об аудиенции г. Нелидова у султана? Вот наши теперешние вопросы». Художница А. С. Остроумова-Лебедева вспоминала об этой выставке: «Не помню, в каком году, должно быть в 1896-м, была первая японская выставка, устроенная Китаевым в залах академии. Меня она совершенно потрясла. Новый, чуждый мир, странный и неожиданный. Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок. Произведения были развешаны на щитах, без стекол, в громадном количестве, почти до самого пола. Устав стоять, я усаживалась на пол, поджав ноги, и разглядывала их в мельчайших подробностях».

Однако Китаев, очевидно, не умел получать практический результат. История Китаевской коллекции — это не только история интереса к японскому искусству в России, но и грустная история про то, что бывает с частной инициативой при равнодушии и некомпетентности, как ныне выражаются, «властных структур».

Журналист Н. Георгиевич (Н. Г. Шебуев) написал в 1904 году в «Санкт-Петербургских ведомостях» статью «Пленница», в которой говорилось: «Заинтересовавшись японскою живописью, я не мог отказать себе в удовольствии порыться в громадной коллекции какомоно С. Н. Китаева. Это — единственная в своем роде коллекция в России и теперь, пожалуй, даже лучшая из частных собраний и во всей Европе. <...> Коллекция Китаева дважды заставила о себе крупно говорить во время устроенных им выставок в Петербурге и Москве.

— Очень рад бы помочь вам, да, к сожалению, не могу. Моя японская коллекция сейчас находится в плену... и я не думаю, чтобы скоро можно было ее освободить. Она томится в Москве в складе... запакована в ящики, затюкована,

²¹ Докладная записка и. о. пристава 1-го участка Спасской части г. Петербурга капитана Чеважевского Петербургскому градоначальнику 12 и 15 августа 1904 года (ЦГИА, ф. 6с/102, оп. 1, д. 20, 1904, л. 92 и 93).

²² «Сын Отечества», № 301, 1896, 6 (18) ноября, с. 3, стлб. 1.

²³ «Новое Время», № 7450, 1896, 22 ноября (4 декабря), с. 3, стлб. 4. Хроника.

забита гвоздями... Вместо мягких лучей восходящего солнца ее окружает тьма одиночного заключения...

— Скажите, как дошла она до жизни такой?..

— Не длинен и не нов рассказ.

— С. Н. познакомил меня с одним из поразительных примеров того, как в России губятся самые полезные бескорыстные, почти самоотверженные начинания»²⁴.

После первых двух выставок, узнав в 1898 году о начале постройки Музея изящных искусств в Москве, он предложил его основателю профессору Цветаеву свою коллекцию, но по тем или иным причинам заинтересованности не встретил. И за устройство выставок, кстати, с него запрашивали большие суммы, включая, как он писал, «за изнашивание ковра на лестнице (который, к слову сказать, ни разу не расстилался)». Последнюю попытку продать коллекцию государству Китаев предпринял в 1916 году. Несмотря на рекомендацию экспертов, государство денег не нашло. Уезжая за границу на лечение, Китаев сдал коллекцию на хранение в Румянцевский музей. Новые власти национализировали ее наряду с прочими частными собраниями, потом перенесли в 1924 году в Музей изящных искусств (будущий Пушкинский). Китаев тем временем, пережив нервный срыв, томился в Японии в больнице для душевнобольных. В музее коллекцию заинвентаризировали только в 1930-м (отметив плохое состояние и изъеденность жучками многих работ), еще двадцать лет спустя назначили хранителя, которая потихоньку разбирала гравюры последние полвека. К изучению картин на свитках — наиболее ценной части собрания — еще не приступали. Время от времени в печати мелькали сообщения, что это самая большая в Европе коллекция японской гравюры. Вышедший в 2008-м полный каталог включил чуть более полутора тысяч листов из Китаевского собрания — большей частью в поврежденном состоянии.

Сохранились два пространственных письма Китаева с описанием его коллекции и его общих взглядов на японское искусство. Эти письма, хранящиеся в архиве ГМИИ вместе с его собственноручной краткой описью собрания, являются ценными документами, которые рисуют и портрет собирателя и дают интереснейший очерк его коллекции — в той ее полноте, которая из-за долгих перипетий, предшествовавших передаче ее в ГМИИ, больше не существует.

Поражает широта художественных интересов Китаева: он отнюдь не ограничивался одной гравюрой. В Краткой описи он перечисляет: свитков *какэмоно* — 270; ширмы (в том числе одна Огата Корина) — 4; «*макемоно*» (так он называл *эмакимоно*) — 12; акварели — 650 больших и 570 малых; этюды тушью — 1900. Кроме того есть ценнейшая коллекция старых фото, сгруппированных по темам в альбомы, — 1300; негативы — 300; даже раскрашенные вручную («заколерованные») диапозитивы для волшебного фонаря, сделанные преимущественно с гравюр на исторические и мифологические темы. Помимо этого сотни книг и альбомов и, наконец, тысячи листов ксилографий. С полным основанием Китаев называл свою коллекцию «Энциклопедией искусства всей Японии». Поразительно, что Китаев, будучи еще совсем молодым человеком (основные свои вещи он купил в Японии до 1895 года, то есть до достижения тридцатилетия), заботился о том, чтобы представить Японию как страну через ее искусство. Эта цель выдает в нем зрелого просветителя, думающего о пользе для общественности и будущих специалистов.

Свое собрание гравюр Хокусая Китаев, объездив все крупнейшие музеи и частные собрания Европы, считал самым большим — в несколько тысяч листов. В новом каталоге ГМИИ представлено только 158 гравюр, включая и поступившие из других собраний (например, копии, подаренные участниками фестиваля молодежи и студентов в 1957 г.). Даже если признать, что Китаев считал за отдельный лист каждую страницу в книгах, иллюстрированных Хокусая, то цифры не сходятся и остаются вопросы. Например, Китаев с гордостью писал про «Манга» Хокусая: «Издание это в 15 книжек; у меня — в

²⁴ «Санкт-Петербургские ведомости». 1904, май.

превосходном редчайшем 1-м оттиске. В таковом же 1-м издании знаменитые 100 видов Фудзи Ямы в 3-х книжках»²⁵. В 2006 году я видел в ГМИИ позднее издание довольно среднего качества. Можно предположить, что Китаев ошибался в том, что у него было «редчайшее первое». Это вполне возможно было бы оговорить в примечании к публикации его писем в приложении к каталогу, но вместо этого музейные публикаторы исключили упоминание о первом издании вообще и слегка изменили текст, чтобы сгладить это изменение. Никакого указания (в виде квадратных скобок и многоточия — как они это делали в некоторых других случаях — при этом не дано²⁶. Этот факт свидетельствует о неумении объяснить расхождение между наличным материалом и изначальным заключением коллекционера (а объяснений может быть несколько и вполне некриминальных), но тот факт, что вместо объяснений в музее предпочли «подправить» публикуемый архивный документ, вызывает недоумение. Другой пример: Китаев писал, что у него было более двух тысяч дорогих гравюр, которые стоили в Западной Европе от ста до четырехсот марок. Нынешний полный каталог насчитывает значительно меньше двух тысяч листов, включая копии, дешевые поздние гравюры прикладного характера (например, наклейки и книжные обертки) или простые *суримоно* школы камигата. Они стоят достаточно дешево даже сейчас. Что сделалось с дорогими двумя тысячами — неизвестно. Еще пример: в 1918 году японская газета «Ёкохама бэки симпо» писала о приезде Китаева, который много лет назад собрал коллекцию из четырнадцати тысяч предметов, включая триста свитков и около восьми тысяч листов *нисики-э* (многокрасочных гравюр). Что случилось с этими вещами за советское и пост-советское время — сказать трудно.

16 июня 1922 года в газете «Иомиури симбун» была напечатана предпоследняя заметка о Китаеве. «Г-н Китаев, покровитель японского искусства, который жил в районе Яматэ в Йокогаме, внезапно сошел с ума — возможно, из-за тяжелых переживаний, вызванных положением в России». Его пришлось поместить в неврологическую больницу Аояма в центральном районе Акасака. Поскольку положение окончательно не выправилось, в декабре того же 1922 года Китаева перевели в префектуральную больницу Мацудзава с диагнозом маниакально-депрессивный психоз. Вскоре произошло Большое землетрясение Канто. Дом, где он прожил с семьей четыре года, был разрушен. Жена и сын уехали в Америку, в Бостон. А Сергей Николаевич скончался в той же больнице пять лет спустя, 14 апреля 1927 года. В заметке о смерти в «Сэйкё дзихо» («Православный вестник») он был назван адмиралом русского флота.

В последующие десятилетия имя Китаева на родине было прочно забыто, и первые попытки показать его значение для пробуждения интереса в российском обществе к японскому искусству были сделаны лишь в недавние годы.



²⁵ Письмо П. Я. Павлинову 20 августа 1916 г., стр. 1г. Отдел рукописей ГМИИ, ф. 9, оп. II, ед. хр. 608.

²⁶ «Японская гравюра», т. 2. М., «Красная площадь», 2008, стр. 540.