

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ВОСТОРГИ МИРА:
ЭКСТАЗ
В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2015

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве:
Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой,
2015. — 272 с.

Основу сборника составили материалы Второй Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 27—28 апреля 2015 г., ставшей продолжением форума «Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве» (2014).

Задачей исследователей стало изучение эстетической категории, обычно не привлекающей внимания современных ученых, и осмысление разнообразных воплощений экстаза в литературе и других видах искусства.

Редколлегия:

*С. В. Денисенко (отв. ред.),
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель
И. В. Мотеюнайте

В оформлении книги использованы рисунки П. Пикассо

А. А. Егорова
(Санкт-Петербург)

**ЭКСТАЗ ОБЫДЕННОСТИ:
керамика Дальнего Востока
глазами дзэнского мыслителя
(Янаги Сбэцу
и его «Безымянный мастер»)**

Описание душевного отклика на встречу с прекрасным было неотъемлемой частью японской литературы на протяжении веков. Дневники и эссе эпохи Хэйан (794—1185 гг.), наиболее богатые изображениями эмоциональных переживаний, не только отражали склонность аристократов эпохи к аффектированным реакциям, но и служили своеобразным руководством к действию (вернее, чувствованию), указывая на объекты эстетических переживаний и описывая должную реакцию на них. Описание (или перечисление) пейзажей и состояний природы, животных и людей, предметов быта и искусства, вызывающих сильные, глубокие чувства, составляют особый прием японской дневниковой прозы, ярко представленный, например, в «Записках у изголовья» Сэй Сёнагон (конец X в.). «То, что заставляет сердце сильнее биться», «То, что радует сердце», «То, что страшит до ужаса», «То, что вызывает жуткое чувство», «То, что пленяет утончённой прелестью», «То, что великолепно», «То, что утончённо-красиво» — лишь некоторые из названий глав повествования Сэй Сёнагон, в которых раскрывается эстетический мир японской средневековой литературы. Экстатический восторг хэйанских придворных и парадоксальные реакции дзэнских мастеров в более поздней литературе демонстрировали власть искусства и власть прекрасного в целом, его мистическую силу и способность повергать человека в состояние высшего напряжения духовных и эмоциональных сил.

Однако вопрос о состоянии художника в процессе замысла и создания произведения искусства или во время его оценки редко рассматривался в японской литературе, если не считать нескольких исторических анекдотов (часто — интерпретирующих китайские первоисточники), жизнеописаний великих живописцев и каллиграфов. Немногие из этих историй касаются керамических предметов, и лишь утварь для традиционной чайной церемонии (*тя-но ю*), обладая социальным престижем и высокой стоимостью, упоминается в литературе. Несколько исторических анекдотов посвящено представлению великих мыслителей Японии о способах достижения совершенства в произведениях искусства, часто — парадоксальными и экстравагантными методами.

Одним из немногих примеров притч о керамике является история о Сэн-но Рикю (1522—1591) и Такэно Дзёё (1502—1555), бывших в XVI в. самыми влиятельными мастерами чайной церемонии и арбитрами вкуса во многих областях искусства далеко за пределами *тя-но ю*.

Проходя мимо лавки, два мастера увидели вазу, которая привлекла их внимание идеальным соответствием эстетическим требованиям чайного действия. Мастера не обнаружили своего интереса друг перед другом, но на следующий день каждый послал в лавку своего ученика, чтобы приобрести ее. Удачливым покупателем оказался Сэн-но Рикю, и через некоторое время он пригласил Дзёё на чайную церемонию, чтобы продемонстрировать свое видение вазы в комплексе разнообразных аксессуаров чайного действия. В вазе стояли два цветка камелии, но, ко всеобщему удивлению, одна из ручек на вазе была отбита. Увидев это, Дзёё сказал: «С тех пор, как вчера я увидел эту вазу, я думал о том, чтобы использовать ее в собственной церемонии, но только отбив ручку. Когда я понял, что ваза у тебя, я задумал сделать вот что: я решил, что непременно надо будет отбить эту ручку в конце чайного действия, объяснив тебе мой поступок». С этими словами Дзёё вынул из рукава молоток¹.

Этот анекдот иллюстрирует важную особенность буддийского, а точнее, дзэнского мышления: способность к спонтанным

¹ Ueda M. *Literary and Art Theories in Japan*. Michigan, 1991. P. 91—92.

решениям, повинующимся бессознательному импульсу и, таким образом, отражающим буддийское состояние «не-я». Хотя решение привести вазу в состояние *саби* (красоты, трогающей душу следами времени, неяркой и печальной прелестью старины) и *ваби* (красоты несовершенства) и было спонтанным, оно повлекло за собой совершенно рациональное поведение Дзёб, который заранее спланировал художественную акцию и предусмотрительно взял с собой на чайную церемонию молоток. В этом очевидно отражение идеи «просветления», предельной концентрации духовных, интеллектуальных (а часто и физических) усилий, характерное для экстатических состояний, которое, однажды достигнутое в буддийской практике, становится неотъемлемой частью духовного опыта адепта. Также следует отметить, что в случае с вазой Сэн-но Рикю и Такэно Дзёб выступают одновременно как в качестве реципиентов, переживающих восторг от встречи с прекрасным предметом искусства, так и в качестве творцов, завершающих акт создания идеального произведения. Такие свидетельства о переживаниях художников и ценителей керамики все же исключительно редки и не позволяют достаточно полно рассмотреть характер экстатического переживания реципиента и творца¹.

Вопросы о природе творческого начала и о природе красоты впервые в исследовательском ключе были подняты только в XX в. Янаги Сёэцу (1889—1961), философом, культурологом и дзэнским мыслителем. Одной из важнейших новаторских черт эстетики Янаги является то, что в поисках красоты он обращается к тому кругу произведений декоративно-прикладного искусства, который до того момента практически не привлекал

¹ Другим примером анекдота об «усовершенствовании» предмета искусства через его «порчу» является приведенная Хидэо Тагаи история о чаше с традиционным именем «Цуцу-и-дзуцу» (дословно — «из пяти осколков чаша Цуцуи»), по неосторожности разбитой на пять частей ее прежним владельцем Цуцуи Дзюнкэй при дарении военачальнику Тоётоми Хидэёси (1536/7—1598) и затем склеенной золотым лаком (*Hideo T. Japanese Ceramics. Osaka, 1981. P. 124*). Чаша, ставшая национальным сокровищем, получила свой статус и в силу связи с важным историческим лицом, и в силу того, что приобрела особые эстетические и этические качества после реставрации.

внимания ценителей, — к старой ремесленной керамике. Неожиданный поворот к «низкому жанру» объясняется целым комплексом серьезных экономических и гуманитарных проблем, перед которыми Япония оказалась в начале — середине XX в.

Курс на модернизацию и европеизацию страны, принятый правительством Мэйдзи в 70-х гг. XIX в., привел к значительной переоценке японцами собственного искусства. Многие традиционные искусства, в том числе и те, в которых керамика была задействована как важный элемент (икебана, чайные церемонии), пришли в упадок. Экспортный спрос на японское декоративно-прикладное искусство вызвал появление большого числа мастерских, удовлетворявших вкусы западного покупателя в ущерб традиционным эстетическим идеалам Японии. Упразднение самурайского сословия и аннуляция системы провинций княжеского управления привели к прекращению финансирования и протекции со стороны владетельных князей и закрытию многих провинциальных мастерских. В то же время промышленное производство набирало силу, постепенно вытесняя ремесленное изготовление бытовых предметов в большинстве регионов Японии.

Казалось, что Япония экстатических переживаний от соприкосновения с красотой стала достоянием мифа о загадочном Востоке. Тем не менее европеизировалось не только искусство Японии, но и научная мысль, которая предпринимала попытки осмыслить национальные художественные традиции в категориях западного искусствознания. Реакцией на перечисленные выше культурные процессы стали размышления Янаги Сōэцу о ремесленном искусстве, выраженные им в ряде эссе 1920—1950-х гг., собранных в книге «Безымянный мастер» и переведенных Бернадом Личем (1887—1979), другом и соратником Янаги¹. Эти работы стали идеологической платформой *Мингэй* — движения за сохранение народного ремесла, оказавшего огромное влияние на современное декоративно-прикладное искусство как в Японии, так и во всем мире благо-

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight Into Beauty / Adopted by Bernard Leach. New York, 2013.

даря творческой и просветительской деятельности керамиста Сёдзи Хамады (1894—1978).

На взгляды Янаги Сёэцу глубоко повлияло его знакомство с искусством и философией стран Запада и других стран Востока: в «Безымянном мастере» он свободно обращается за аналогиями и цитатами к Библии, раннехристианской литературе, трактатам средневекового немецкого мистика Майстера Экхарта, поэзии Уильяма Блейка, к индийской поэзии. В то же время Янаги оставался убежденным последователем дзэн-буддизма, и на его мировоззрение глубоко повлиял его наставник и друг Судзуки Дайсэцу Тэйтарō (1870—1966), один из самых известных на Западе исследователей и популяризаторов философии дзэн¹.

Находя много параллелей между буддийскими представлениями о природе творчества и идеями античных и ранних христианских авторов, Янаги Сёэцу выделяет главную цель буддизма — достижение просветления — как неперемнное условие создания выдающегося произведения искусства. Просветление — состояние, которое по-разному описывается в западной литературе. Наиболее общим местом является указание на то, что главным условием достижения просветления является достижение состояния *недуальности*. В английском языке, ставшем проводником идеи дзэн на Западе, иногда используется термин «openess» — единство, тождество; но японское понятие *фуни* — «не-два», недualная целостность — более точно отражает суть этого явления. Окончательное достижение этой целостности является *нирваной*².

Буддизм считает состояние недualности изначально присущим человеку. Учение, таким образом, является попыткой вернуть человека в неотъемлемо свойственное его природе состояние целостности. Все буддийские практики — это, по

¹ Среди наиболее влиятельных работ этого философа следует выделить: Introduction to Zen Buddhism (1932), Zen and Japanese Culture (1959) и др.

² Nirvana (угасание, прекращение) — термин, обозначающий состояние освобождения от страданий, состояние свободы и особой внеличностной или надличностной полноты бытия (подробнее см.: Торчинов Е. А. Буддизм. СПб., 2002. С. 111—113, 127).

словам Янаги, «ностальгическое воспоминание и одновременно путь домой»¹.

Янаги выделяет ряд оппозиций, наиболее разрушительных для искусства и вызывающих к жизни то, что он характеризует как искусство ради искусства, а не искусство для человека. Одной из них, разрушающей «божественную недUALность», Янаги считает временную оппозицию «сейчас — прежде». По его мнению, вся история искусства представляет собой поиск новшеств, но истинная суть красоты может существовать, только когда устранено различие между старым и новым. В состоянии недUALности нет разницы между прошлым и будущим, а следовательно, проходящее время не может оказать никакого воздействия на восприятие истинной красоты.

Для иллюстрации несостоятельности этой оппозиции в трансцендентном мире философ обращается к христианским текстам, предлагая обратить внимание на стих 8:58² в Евангелии от Иоанна. В русском синодальном переводе он звучит следующим образом: «Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам: прежде нежели был Авраам, Я есмь». Наиболее примечательным в приведенной цитате Янаги считает совмещение «прежде» («before») и «есмь» («am») и полагает, что использование настоящего времени связано с попыткой отразить в сообщении Иисуса Христа представление о «целостном „сейчас“», лежащем за пределами настоящего или прошлого. Это позволяет философу также сделать вывод о том, что истинная красота также лежит в этом «целостном „сейчас“».

Вторая оппозиция: «я — не я» (субъект — объект). В интеллектуальной деятельности преодоление этой оппозиции выражается в отказе от постановки и решения вопросов как таковых: «Решить вопрос означает быть единым с ним. Когда такое единство <...> имеет место, оно само дает нам ответ, причем вопрошающему в этом случае нет никакой нужды пытаться решить этот вопрос»³. НедUALность в дзэнской практической

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman... P. 128.

² В тексте Янаги Сбэцу ошибочно указан стих 7:58 (Ibid. P. 131).

³ Судзуки Д., Кацуки С. Дзэн-Буддизм: Основы Дзэн-Буддизма. Практика Дзэн. Бишкек, 1993. С. 85.

деятельности, в том числе в искусстве, достигается полным отождествлением творца с результатом своего творчества, мастера — с материалом и создаваемым предметом. Ремесленное искусство анонимно, так как мастер работает в соавторстве с материалом, производственной традицией и — в рамках религиозного сознания — с божественной силой.

Приводя в качестве иллюстрации недуалистического отношения к искусству стихи индийского поэта-мистика Кабира (1482—1512), Янаги подчеркивает, что «божественная музыка» возникает тогда, когда нет разделения между играющим на барабанах и самим инструментом, а также между играющим и слушающим:

Не тронутый <рукой> барабан целостности звучит во мне.
Танец божества исполняется не руками и ногами.
Арфа божества звучит без <прикосновения> пальцев,
ее слышно без ушей:
Лишь Оно — это слух, и Оно — слушатель¹.

Третьей из оппозиций — и наиболее интересной для рассмотрения изобразительного и декоративного искусства — является противопоставление «красота — уродство», «прекрасное — ужасное». Мир целостности (изначальный мир до разделения на противоположности) не предполагает оценки феноменального мира с точки зрения соответствия или несоответствия эстетическому канону. Говоря об истинной красоте, Янаги имеет в виду состояние вещей до возникновения оппозиций, до разделения прекрасного и безобразного, изначальное недуальное состояние будды. В переводе эссе Янаги Сōэцу на английский язык Бернард Лич использует слово «*buddhaship*», которое в переводе на русский может звучать как «буддство».

Может создаться впечатление, что достижение такого состояния целостной недуальности подвластно лишь художнику-монаху или художнику-интеллектуалу, создающему свои произведения в осознаваемом им самим контексте буддийской практики. Однако Янаги разрушает это представление, описывая

¹ Yanagi S. Op. cit. P. 131. (Подстрочный пер. с англ. мой. — А. Е.)

«два пути» достижения состояния будды, которые совпадают со способами осуществления художественного процесса.

Первый (*дзирики-до*;) — путь «собственных (индивидуальных) усилий», также известный как «путь трудности», на котором адепт полагается только на собственные усилия в достижении просветления или любой иной цели. Янаги отмечает, что индивидуальная одаренность, талант, требует от человека экстраординарных усилий для реализации своих творческих потенций, и лишь единицы могут преодолеть столь тяжелый путь. Более того, этот путь не гарантирует создание шедевра: на художника оказывает воздействие сложный комплекс внешних и внутренних обстоятельств, любое из них может свести все его индивидуальные усилия на нет.

В то же время очевидно, что далеко не все художники, а тем более ремесленники, могут быть одаренными. Эта избирательная одаренность вступает в противоречие с принципиальной догмой буддизма: учение определенно утверждает, что любой человек и любое существо может стать буддой, «просветленным».

Второй путь — «внешних усилий» (*тарики-до*;) . Богатые природные ресурсы, долгая традиция, бытовое предназначение этих предметов — все это в комплексе оказывает содействие гончару, и красоту ремесленных изделий следует приписать не индивидуальной одаренности мастера, а окружающему его, которое соучаствовало успеху его творчества. Постоянное и многократное повторение действий гончара и его опыт также дают ему внешнюю поддержку, заменяющую талант.

В качестве образца вневременной керамики, красота которой обеспечена опорой мастеров на *Простой путь*, Янаги Сбэцу приводит китайскую керамику эпохи Сун (960—1279 гг.), представленную многочисленными образцами чаш и сосудов. Главными чертами сунской керамики можно назвать элегантную простоту форм, стремление к монохромности и деликатности цвета глазури, гармоническое единство цвета и формы изделия¹. Чаши различных мастерских декорированы лаконич-

¹ Kerr R. Song Dynasty Ceramics. Far Eastern Series / Victoria and Albert Museum. London, 2004. P. 24—28.

но, часто вообще не имеют декора, что только подчеркивает совершенство формы и качества исполнения. Создававшиеся в большом количестве в разных мастерских Китая, эти изделия, ставшие одной из вершин развития китайского керамического производства, поражают технико-технологическим и эстетическим совершенством. Красота сунской керамики для Янаги Сбэцу — образец цели, достигнутой последователями *Простого пути*, пути опоры на традицию и божественное благоволение. Гончары эпохи Сун не воспринимали себя художниками, работали лишь для того, чтобы прокормить себя, и большинство из них были неграмотными. Важной особенностью является то, что сунские мастера работали в мире, где индивидуальность не представлялась универсальной ценностью. В этом мире не предпринималось усилий к выражению индивидуальности посредничеством вещей; напротив — целью было создавать вещи посредничеством людей. Красота, создаваемая таким образом, — красота вещей, а не людей, отмечает Янаги. Индивидуальные таланты каждого из огромного количества мастеров были разными, а предметы создавались в большом количестве и демонстрируют минимум индивидуальных различий. Говоря языком буддизма, все эти вещи обладают общностью — все они достигли состояния будды.

Рассматривая причины такого высокого эстетического качества предметов ремесленного производства, Янаги Сбэцу выделяет ряд условий, при которых достигается *буддийское совершенство*, «buddhaship» простых вещей.

Одним из условий «неосознанной» (бессознательной) работы ремесленников оказывается хорошо отлаженная традиционная технология, не подразумевающая никаких усовершенствований и индивидуальных новаций. Технологические приемы ремесленного производства складываются, в первую очередь, в связи с особенностями местных материалов. Так, Янаги приводит в пример работы корейских гончаров XVII в., создававших керамику типа *хакэмэ*, декорированную белым ангобом. Жидкий ангоб наносился на внутренние стенки чаш широкой кистью, в то время как гончарный круг еще вращался, — это создавало непринужденный, свободный мазок белой

глины, контрастировавший с темной глиной черепка. Нанесенный тонким слоем ангоб очень быстро впитывался в пористую глиняную массу и подсыхал на поверхности; это заставляло гончара работать быстро, наносить мазок одним непрерывным движением без задержек и остановок. Никакие особенности декора не воспринимались как «брак», если предмет получался функциональным. В таких условиях мастера действовали привычным, хорошо натренированным образом и не задумывались об эстетичности результата, то есть действовали в целостном сознании, не предполагающем разделение на прекрасное и безобразное. Когда корейские чаши получили высокую оценку у японских ценителей, в некоторых мастерских Японии начали делать подражания *хакэмэ*, уже прилагая осознанные усилия к тому, чтобы штрихи ангоба имели такую же совершенную непринужденность, как в корейских образцах. Янаги Сōэцу полагает, что попытки повторить наивную непосредственность *хакэмэ* не увенчались успехом, так как японские мастера, считавшие образцы прекрасными, осознанно стремились к повторению красоты и действовали, таким образом, в рамках оппозиции «прекрасное — безобразное».

Уже упомянутым условием для бессознательного творчества является автоматизм прилагаемых усилий. Говоря об организации производства в китайских фарфоровых мастерских, Янаги описывает тяжелый, монотонный и даже изматывающий труд малолетних рабочих, расписывавших изделия в мастерских Цучжоу в XVII в. «Необходимость рисовать одну и ту же картинку сотни раз в день может заставить художника забыть, что именно он изображает; он может оказаться совершенно свободным от оппозиции ловкости (виртуозности) и неумелости (неуклюжести); он более не нуждается в обдумывании различия между красотой и уродством: все, что он будет делать, — это быстро и уверенно работать кистью, даже не отдавая себе отчет в том, что он рисует»¹. Ребенок из Цучжоу может думать о хризантеме, рисуя бамбук, он может рисовать животных, которых никогда не видел, и писать иероглифы,

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman... P. 135.

смысла которых не понимает. Более того, его сознание может быть занято обыденными вещами или вообще освобождено от каких-либо мыслей — это состояние свободы сознания и самозабвения кажется Янаги совершенным воплощением бессознательной работы, ведущей к созданию совершенных, с точки зрения дзэн-буддизма, творений.

Янаги Сбэцу нигде не использует таких понятий, как «транс» или «экстаз», однако, обратившись к работам его учителя Судзуки Дайсэцу, мы можем обнаружить, что описание состояния *сатори* (просветления) дает картину, свойственную именно таким состояниям в европейской культурной традиции: «открытие нового мира», «таинство и чудо», явление, которое «коренным образом изменяет моральную и духовную жизнь человека», «новое рождение», «переоценка своего отношения к миру», «сдвиг <...> в результате которого открывается мир совершенно новых ценностей»¹. Перечисляя главные отличительные черты *сатори*, Судзуки упоминает «чувство экзальтации» от безграничного расширения индивидуальности, освобождение, которое приводит к «интенсивной экзальтации»².

Следует отметить, что идеализм Янаги не позволяет ему критично подойти к результатам такого «самозабвенного» труда. Образцы экспортного фарфора, известного на Западе как *Сва-тоу*, в эпоху Мин (1368—1642 г.) создавались как раз в многочисленных мастерских, в которых массовое производство обеспечивалось работой малограмотных мастеров, часто — детей, работавших по 10 часов и более за гончарным кругом или за столом живописца. Результатами этого стали и практически неузнаваемые животные, и иероглифы, часто не поддающиеся прочтению³. Многочисленные образцы из частных коллекций демонстрируют постепенную потерю изобразительности, узнаваемости мотивов: излюбленный мотив оленя среди деревьев приобретает сперва почти карикатурный вид, а затем совершенно перестает распознаваться как пейзажная сценка

¹ Судзуки Д., Кацуки С. Дзэн-Буддизм. С. 161, 164, 168.

² Там же. С. 174.

³ Ko-sometsuke: Chinese Porcelain for the Japanese Market: Exhibition Catalogue. London; Lisbon, 2013.

с животным¹. Роспись воспринимается небрежной, очевидны огрехи письма (незамыкающаяся линия обводки горловины, затеки кобальта, перегорающие во время обжига и т. п.), хотя иногда «скоропись» в мотивах и орнаментах воспринимается как живость и обладает определенным эстетически привлекательным эффектом.

В этом самозабвении, которое можно сравнить с тихим экстазом, и должно — по мнению Янаги — создаваться искусство, ориентированное на человека, а не абстрактное «произведение искусства», принуждающее восхищаться виртуозностью своего исполнения или комплексом идей и представлений художника, заложенными преднамеренно, осознанно.

Именно из-за отсутствия этого самозабвения Янаги Сбэцу подвергает критике произведения мастерской Раку. Чаши (*тяван*) этой мастерской высоко ценились среди чайных мастеров классической чайной церемонии *тя-но ю* начиная с середины XVI в. за их простоту, несовершенство и неприязательность. И именно такой художественный метод был главным достижением мастеров дома Раку. Но, по мнению Янаги, чаши Раку несовершенны *преднамеренно*, они «сделанные», а не «рожденные». Несмотря на то что современный (а тем более западный) зритель часто не ощущает этой разницы, для Янаги было принципиально то, что мастера династии мастеров Раку уже с XVII в. ощущали себя художниками, личностями в искусстве, а не ремесленниками. Условно говоря, мастера Раку заранее обдумывали те несовершенства, которые воспринимаются зрителями как случайные; создавали форму и глазурировали изделия исходя из творческого замысла, который включал в себя качество *ваби* создаваемых ими вещей. Произведения мастерской Раку были штучными, ориентированными на узкий круг чайных мастеров и коллекционеров утвари для *тя-но ю*, преуспевающих заказчиков. Поэтому подход мастеров к изделиям был также

¹ См. сосуд с изображением оленя, ок. 1590 г.: URL: <http://andrew-baseman.com/blog/?p=5766> (дата обращения: 30.06.15); близкий сосуд из коллекции Pater Gratia Oriental Art, датируемый 1570—1650 гг.: URL: <http://www.patergratiaorientalart.com/article-1157> (дата обращения: 30.06.15) и др.

индивидуальным, в каждом случае учитывающим личность заказчика или предполагаемого владельца. Индивидуализация изделий нашла отражение также в том, что начиная с XVI в. чашам мастерской Раку присваивались личные имена, часто отражающие рефлексия мастеров и их сознательное действие в рамках культурной традиции эпохи (например, чаша «Муитибуцу» («Пустота»), «Омокагэ» («Образы прошлого»), «Ёрудзуё» («Многие века бесконечного благоденствия») и др.)¹.

Янаги Сбэцу отмечает, что целостностью и чистотой облика обладают, как правило, вещи повседневного пользования: как тело работающего человека приобретает красоту в ежедневном труде, так и «работающие» вещи обладают большими эстетическими достоинствами. Напротив, предметы нефункциональные стремятся к сложности формы, теряют силу и чистоту. Корейские чаши Идо и горшки Чосон являются «вещью — как она есть» и ничем более. В этих гончарных изделиях не прослеживается ни малейшего сознательного усилия, искусности (любования умелостью, виртуозностью), нет сложности и осмысления. То есть они сделаны как раз в том состоянии неразделенности сознания, которое является буддийским идеалом. Янаги Сбэцу, приписывая корейским изделиям дар речи, приводит их сообщение («massage») миру: «Мы ничего не желаем. Приходи и присоединись <к нашему миру чистоты>. Все будут спасены»². В этом почти райском пении прекрасно слышны экзотические нотки, которые можно было бы сравнить с пением сирен классической античности, создающих (согласно Платону) космическую музыку в небесных сферах богини Ананке. Таким образом, замыкается круг: вещи, созданные в тихом экстазе неразделенности сознания, сами призывают своих владельцев к полному слиянию, недуральному состоянию и просветлению.

Подытоживая свои размышления о разных проявлениях буддийской красоты в прикладном искусстве, Янаги Сбэцу постулирует, что интеллектуальное усилие имеет мало пользы

¹ Керамика Раку: Космос в чайной чашке. Выставка из японских собраний: Каталог. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2015. №№ 6, 9, 12.

² Yanagi S. Op. cit. P. 142.

для создания и постижения красоты, а творческое индивидуальное усилие далеко не всегда приводит к созданию шедевра. Но состояние полного слияния с объектом работы, полное самозабвение, тихое экстатическое состояние нераздельности является совершенной гарантией создания истинного произведения искусства.

Идеи Янаги Сбэцу, поддержанные его друзьями-гончарами, привели к двум принципиальным изменениям в культуре XX в. С одной стороны, при содействии Янаги Сбэцу был открыт музей корейского искусства в Сеуле в 1924 г., а в 1926 г. — музей народного искусства Мингэй в Токио. Были «открыты» и введены в сферу мировой художественной истории ремесленные традиции Японии, «деревенская» керамика была представлена публике как национальное достояние. С другой стороны, представив народное искусство *мингэй* широкому кругу керамистов, ставших горячими поклонниками народного ремесла, он способствовал распространению стилистических особенностей провинциальной и деревенской японской керамики. Сёдзи Хамада, сам стоявший у основания движения *Мингэй*, стал родоначальником студийной, художественной керамики Японии, и это направление, естественно, в принципе не могло повторять условий «тихого экстаза» работы простых мастеров. Оно не было анонимным (в том числе появляется и стиль керамики, названный именем самого Сёдзи), а работа мастеров была не настолько производительной, чтобы гончар забывал себя в монотонном и утомительном труде. Мастера новых направлений придерживались принципа пути *дзирики-до*: «собственных усилий», лежащих в парадигме западной культуры.

Тем не менее Янаги Сбэцу убедительно описал причины необычайной обаятельности, очарования японской ремесленной керамики: созданная в рамках традиции, заменяющей индивидуальную одаренность, в экстатическом слиянии с предметом — вместо осознанного художнического подхода, — она демонстрирует искренность и целостность. Что вполне можно назвать состоянием «буддства».