

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

Институт восточных рукописей
(Азиатский Музей)

Выпускается
под руководством Отделения
историко-филологических наук

К 200-летию
Азиатского Музея —
Института восточных
рукописей РАН



Наука —
Восточная литература
2017

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ ВОСТОКА

Том 14, № 2

ЛЕТО
2017

Журнал основан в 2004 году

Выходит 4 раза в год

Выпуск 29

Редакционная коллегия

Главный редактор д.и.н. **И.Ф. Попова** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

Заместитель главного редактора к.и.н. **Т.А. Пан** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

Секретарь к.ф.н. **Е.В. Танонова** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

к.ф.н. **С.М. Аникеева** (Москва, изд-во «Наука — Восточная литература»)

акад. РАН **Б.В. Базаров** (Улан-Удэ, ИМБТ СО РАН)

проф. **Х. Валравенс** (Германия, Берлинская государственная библиотека)

чл.-корр. РАН **В.И. Васильев** (Москва, РАН)

О.В. Васильева (Санкт-Петербург, РНБ)

д.и.н. **М.И. Воробьева-Десятовская** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

акад. РАН **А.П. Деревянко** (Новосибирск, ИАЭТ СО РАН)

к.ф.н. **Ю.А. Иоаннесян** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

д.и.н. **А.И. Колесников** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

акад. РАН **А.Б. Куделин** (Москва, ИМЛИ РАН)

к.и.н. **К.Г. Маранджян** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

акад. РАН **В.С. Мясников** (Москва, ИДВ РАН)

проф. **Не Хуньинь** (КНР, Пекин, Ин-т этнологии и антропологии АОН КНР)

чл.-корр. РАН **А.И. Османов** (Махачкала, ИИАЭ ДНЦ РАН)

к.и.н. **С.М. Прозоров** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

проф. **Н. Симс-Вильямс** (Великобритания, Лондонский университет)

проф. **Таката Токио** (Япония, Университет Киото)

акад. РАН **С.Л. Тихвинский** (Москва, ИДВ РАН)

Н.О. Чехович (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

к.ф.н. **Н.С. Яхонтова** (Санкт-Петербург, ИВР РАН)

В НОМЕРЕ:

ПУБЛИКАЦИИ

- «Второе слово великого Сифа» (*NHC VII. 2*).
Перевод, введение и примечания *А.Л. Хосроева* **5**

ИССЛЕДОВАНИЯ

- О.В. Лундышева, А.А. Туранская*. Ксилографическое издание *Uṣṇīṣavijayā dhāraṇī*
из Хара-Хото и его место в буддийской традиции **47**

ИСТОРИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

- «Коран Мусайлимы ал-Каззāба». Предисловие, перевод и комментарии *Ф.О. Нофала* **67**

КОЛЛЕКЦИИ И АРХИВЫ

- Елисеев С.Г.* Идеалистический пейзаж в Японии и Сэсю.
Предисловие, подготовка к публикации и комментарии *С.И. Марахоновой* **76**

- Письма Дэниела Райта к И.П. Минаеву.
Предисловие, подготовка к публикации, перевод с английского
и примечания *Т.В. Ермаковой* **97**

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

- И.Ф. Попова*. Международная научная конференция «Письменное наследие Дуньхуана.
К 90-летию со дня рождения Л.Н. Меньшикова (1926–2005) и Л.И. Чугуевского (1926–2002)»
(Санкт-Петербург, 1–3 сентября 2016 г.) **111**

- Т.В. Ермакова, Е.П. Островская*. Десятые Всероссийские востоковедные чтения
памяти О.О. Розенберга (Санкт-Петербург, 28–29 ноября 2016 г.) **119**

- В.П. Иванов*. Лекторий ИВР РАН в 2016 году **125**

РЕЦЕНЗИИ

- Повесть о раджах Пасея / Пер. с малайского, исследование, примеч. и прилож. Л.В. Горяевой. —
М.: Наука; Восточная литература, 2015. — 190 с. (*М.Ю. Ульянов*) **129**

- Eugenia Zuroski Jenkins*. A Taste for China. English Subjectivity and the Prehistory of Orientalism.
New York: Oxford University Press, 2013 (Global Asias). — 304 pp. (*Т.И. Виноградова*) **134**

IN MEMORIAM

- О.П. Щеглова (*Ю.А. Иоаннесян*) **140**

На четвертой стороне обложки:

Икона (*цакли*) с изображением Падма-Махешвары (одной из форм буддийского божества Хаягривы).
Шифр АВ ИВР РАН, ф. 145, оп. 1, № 192:2

Елисеев С.Г.

Идеалистический пейзаж в Японии и Сэсю

Предисловие, подготовка к публикации и комментарии

С.И. Марахоновой

Институт восточных рукописей РАН

Работа С.Г. Елисеева «Идеалистический пейзаж в Японии и Сэсю», написанная им, вероятно, около 1920 г., хранится в Архиве востоковедов ИВР РАН. Она связана с курсом лекций по искусству Японии и Китая, прочитанных им в Институте истории искусств. В статье (?) молодой ученый первым среди отечественных и западных востоковедов анализирует творчество выдающегося художника Сэсю. Он выявляет особую роль, сыгранную Сэсю в монохромной пейзажной живописи тушью (*суйбоку-га*) в Японии периода Муромати. Автор рассказывает о становлении жанра «идеального» («идеалистического») пейзажа в дальневосточном искусстве. С.Г. Елисеев связывает зарождение пейзажного жанра в Китае с деятельностью Ван Вэя, но подлинное развитие жанра он возводит к эпохе Сун. Тогда учение чань-буддизма нашло свое воплощение в художественных образах, а именно в картинах природы. Автор упоминает крупнейших художников Го Си, Ма Юаня и Ся Гуя. Он прослеживает развитие живописи *суйбоку-га* в Японии и ее постепенное освобождение от китайского влияния. Связанная с творчеством дзэнских монахов-художников, она находит наивысшее воплощение в произведениях Сэсю. С.Г. Елисеев приводит биографические сведения о Сэсю и его окружении.

Ключевые слова: С.Г. Елисеев, Сэсю, японская живопись, китайская живопись, пейзаж, *суйбоку-га*, архивы, дзэн/чань-буддизм, период Муромати, Институт истории искусств.

Статья поступила в редакцию 15.11.2016.

Марахонова Светлана Ивановна, канд. исторических наук, научный сотрудник Отдела Древнего Востока ИВР РАН, РФ; 191186, г. Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 18 (pet.1703@inbox.ru).

© Марахонова С.И., 2017

Работа С.Г. Елисеева, озаглавленная им «Идеалистический пейзаж в Японии и Сэсю», находится в его личном фонде в Архиве востоковедов ИВР РАН (Ф. 16. Оп. 1. Ед. хр. 15). Рукопись состоит из 43 листов небольшого формата (22×18 см), сложенных в виде четырех отдельных тетрадей (в трех из них по 12 листов в каждой, а в четвертой — 7), и написана перьевой ручкой. К ней приложены два небольших листка с дополнениями к тексту. Почерк автора обычный, четкий, неторопливый. Рукопись находится в очень хорошем состоянии, однако не окончена. Текст содержит значительную стилистическую правку, т.е. очевидно, что это черновик.

Работа не датирована, но сравнение авторского почерка с относящимися к 1915 г. записями С.Г. Елисеева позволяет предположить, что написана она была позднее. В пользу этого есть и другие серьезные аргументы. В 1917 г. начинающий ученый поступил на службу в Институт истории искусств, а в 1919 г. стал профессором. В течение нескольких лет он читал курсы лекций по китайской и японской живописи, японской скульптуре и японской художественной культуре. Курс японской живописи профессора С.Г. Елисеева был запланирован и на 1920/21 учебный год¹, но уже не состоялся из-за его бегства из Петрограда в сентябре 1920 г. Если рукопись имеет отношение к этим лекциям, ее следует датировать временем после 1917 г.

Существует еще одна временная привязка рукописи. На 8 мая 1919 г. в Институте истории искусств был назначен доклад ученого «О японском орнаменте Асидэ», который, однако, не был прочитан из-за болезни докладчика. В это же время, согласно записной книжке автора, им был запланирован и доклад о японском художнике Сэсю. Доклад мог быть переработан в статью, тогда ее следует датировать временем позднее мая 1919 г.

Статья тем не менее осталась неоконченной, либо перед нами часть обширного курса лекций по истории японской живописи. Работа не была опубликована, но в период эмиграции ученого во Франции подобная статья «О японской пейзажной живописи тушью»² была напечатана в журнале “Revue des Arts Asiatiques”. Большое место в ней уделено творчеству Сэсю, которого Елисеев считал самым выдающимся мастером японского монохромного пейзажа.

Понятие «идеального» (классического, концептуального) пейзажа существует как в западной, так и в дальневосточной живописи. Имеется в виду пейзаж, написанный не непосредственно с натуры, а тщательно выстроенный в воображении художника после его знакомства со множеством живописных природных ландшафтов. Такой пейзаж можно назвать искусственным, рациональным и жестко структурированным, подчиненным строгому канону. Недаром тщательно продуманной композиции отводилось в нем главное место.

В «идеальном» пейзаже средневековых Китая и Японии присутствовало и сильное этическое начало. Это достигалось использованием в нем постоянных символических элементов природы (сосна, бамбук, слива и пр.), которые олицетворяли лучшие духовные качества человека.

Рукопись С.Г. Елисеева имеет первостепенное значение, поскольку отражает основное направление деятельности начинающего ученого в Петрограде в 1915–1920 гг. — его изыскания в области дальневосточного искусства. Этот аспект японоведения представлял для него наибольший научный интерес на протяжении всей жизни.

С лекционным курсом по китайской живописи, весьма вероятно, связаны находящиеся в АВ другие рукописи С.Г. Елисеева — «Об истории китайской живописи»; «Об искусстве Китая в эпоху после Тан»; «Китайское искусство времени Юаньской династии»³.

¹ Речь идет о следующих курсах: История японской живописи; История японской художественной культуры (XIV–XVIII вв.); Введение в изучение японской живописи.

² *Elissév S. Sur le Paysage à l'Encre de Chine du Japon // Revue des Arts Asiatiques. 1925. № 2. P. 30–32.* Статья была переведена на русский язык Е.К. Симоновой-Гудзенко в 2012 г. (см.: История и культура традиционной Японии. 5. *Orientalia et Classica // Труды Института восточных культур и античности. 2012. Т. XLIX. С. 164–177.*)

³ Все они не имеют оригинальных названий (АВ. Ф. 16. Оп. 1. Ед. хр. 19, 20, 21).

С.Г. Елисеев единственный из молодых российских японоведов-профессионалов (О.О. Розенберг, Е.Д. Поливанов, М.Н. Рамминг, братья Олег В. и Орест В. Плетнеры, Н.А. Невский и Н.И. Конрад) заинтересовался изучением особенностей японского искусства. Их предшественники — В.Я. Костылев, Г.И. Доля, Е.Г. Спальвин и Д.М. Позднеев — также не занимались этой проблематикой. Не создали специальных искусствоведческих работ и известные западные японоведы Б.Х. Чемберлен, К. Флоренц, У.Дж. Астон.

О дальневосточном искусстве писали европейские искусствоведы — О. Мюнстерберг (Münsterberg), Ж. де Трессан (Tressan), Б. Христиансен (Christiansen), Дж. Грамм (Gramm), Э. Феноллоза (Fenollosa), Р. Петруччи (Petrucci). Многие из них побывали в Японии, однако, за исключением Феноллозы и Петруччи, они не владели восточными языками. Молодой японоведа был знаком не только с трудами западных авторов, но и критическими работами авторов-японцев, таких как Фудзикока Сакутаро, Курода Гэндзи, Анэдзаки Масахару, Итикава Даидзи, Оакура Какудзо, на японском языке. В АВ сохранились конспекты Елисеева и выписки из трудов японских и европейских авторов. Целый ряд других искусствоведческих работ значится в записных книжках С.Г. Елисеева как прочитанные в 1917–1920 гг. (Марахонова 2016: 114).

В исследовании дальневосточного искусства молодому ученому помогал и его собственный опыт жизни в Японии в течение шести лет (1908–1914). Тогда он имел возможность не просто ознакомиться с произведениями искусства (живописью, скульптурой, архитектурой, прикладным искусством, театром) *in situ*, но и в определенной степени прочувствовать саму атмосферу Японии.

В своей работе С.Г. Елисеев обосновывает обращение к дальневосточному искусству резким увеличением числа находок китайских и японских художественных произведений. Он также отмечает существенное различие между антропоцентризмом западной ментальности и представлением о предначертанности человеческого пути в Китае.

Автор прослеживает этапы духовной жизни древнего и средневекового Китая и связанные с ними способы восприятия и отображения природы в живописи. Основателем «идеального» («идеалистического») пейзажа в китайском искусстве С.Г. Елисеев называл поэта и художника Ван Вэя, который в специальном трактате разработал основы композиции и правила написания отдельных художественных элементов.

Подлинное развитие «идеальный» пейзаж получил в эпоху Сун (960–1279) с распространением чань-буддизма, идеи которого нашли наибольшее выражение в живописи. Тогда был создан один из трех основных живописных жанров — пейзаж «горы–воды» (*сан-суй*). Сунские монахи-художники, по словам С.Г. Елисеева, «проявляли свои настроения именно в живописи, поскольку язык поэзии предыдущей эпохи казался им слишком материальным и конкретным». Такой пейзаж носил созерцательно-философский характер, основные его компоненты были подчинены идее беспредельности пространства, а природа и человек воспринимались как единое целое.

Важнейшее религиозное представление об абсолютной духовной свободе («пустоте») чань-буддийские монахи воплощали средствами художественной выразительности. Идея «пустоты» выражалась в их произведениях незаполненностью, незаписанностью пространства, а изображенные вершины гор и пагод были едва различимы, человеческие фигуры почти скрыты деревьями и камнями и как бы окутаны туманом. Появились образы монахов или ученых, созерцающих водопад или плывущих в лодке; поэтов, сочиняющих стихи, а также затерянные в горах жилища отшельников.

Все это составляло основные элементы «идеального» пейзажа, имеющие символическое значение.

Монохромная живопись тушью возникла в Китае как идеалистическое направление в изобразительном искусстве и связана была прежде всего с деятельностью монахов школы *чань* (яп. *дзэн*). Среди наиболее известных художников Елисеевым были названы Го Си, Му Ци и выдающиеся пейзажисты эпохи Южной Сун (1235–1273) Ма Юань и Ся Гуй.

В Японию этот живописный стиль под названием *суйбоку-га* (картины водой и тушью), иначе *суми-э* (картины тушью), проник из Китая в конце XIII в. при посредстве дзэнских монахов. Для написания картин использовалась плотная бумага или шелк, а также угольно-черная или разведенная водой до серого цвета тушь. В XV–XVI вв. монохромная живопись в Японии не просто достигла наивысшего расцвета, но и кардинально изменила всю художественную традицию страны. Ее влияние на японское искусство было настолько велико, что история живописи того периода равнозначна истории *суйбоку-га*. Она связана прежде всего с такими прославленными именами, как Дзэсэцу, Сьубун и Сэсю. Художники писали животных и птиц, людей, причем нередко в жанровой ситуации, однако главным было изображение природы. Как отмечает Е.Е. Малинина, «пейзаж вообще являлся высшим воплощением духовного опыта для последователя дзэнского учения» (Малинина 2012: 183).

Дзэнские монахи-художники были авторами «идеального», придуманного пейзажа, главной целью которого было не отображение особенностей природы, а создание определенного настроения у зрителя, проникновение не во внешний мир природы, но во внутренний мир человека.

Произведения имели глубокое философское и этическое содержание. По словам Н.И. Конрада, «художник стремился передать не сам предмет, а таящуюся в нем силу, как бы сжатую в комок, как пружина, но могущую мгновенно развернуться. Такая пружина заложена во всем бытии, и в каждом предмете этого бытия, и в природе, и в человеке» (Конрад 1980: 123–124).

С.Г. Елисеев в своей работе рассматривает особенности лишь пейзажного жанра. Вскользь касаясь творчества предшественников Сэсю, создавших школу китайского пейзажа (*кара-э*) в Японии, автор всю вторую половину работы посвящает описанию жизни и особенностей художественного мировоззрения и стиля Сэсю, творившего в эпоху Муромати (1336–1573). В отличие от предыдущих знаменитых японских художников, по сути ставших простыми имитаторами китайского стиля, Сэсю создал свой индивидуальный художественный стиль, присущий именно японской почве.

Интерпретируя раннее творчество великого художника, ученый справедливо отмечает зависимость Сэсю от художественной манеры его учителя Дзэсэцу и близость к пейзажам Ма Юаня. Однако уже тогда ученик превосходил прежних мастеров умением передать в пейзаже собственное внутреннее переживание и создать определенное настроение. Главным в его картинах, по мнению автора, были простота и спокойствие.

С.Г. Елисеев признает самостоятельность творческого почерка Сэсю только после возвращения того из Китая. Сэсю был хорошо знаком с работами по теории живописи, написанными Ван Вэем и Го Си, с их четко обозначенными требованиями к композиции картины. Тем не менее, создавая по памяти свои пейзажи, отображающие природу Китая, художник выстраивает их четкую композицию по собственному разумению. Композиция его картин производит впечатление тщательно продуманной,

рациональной, но в ней отсутствует искусственность китайских мастеров. С.Г. Елисеев обращает внимание на создание нескольких планов в картинах Сэсю: переднего, среднего и дальнего (например, сосны, затем горы и затем дальние горы). Вероятно, такое структурирование художественных образов способствовало восприятию пейзажа как более естественного, лирического и отражающего личные переживания художника. Однако это все еще был «идеальный» пейзаж.

В качестве главных достоинств художественной манеры Сэсю С.Г. Елисеев особо отмечает ее «суггестивность», недосказанность, вынуждающую зрителя додумывать события сюжета и усиливающую определенное настроение картины. Фантазия зрителя подстегивалась и использованием известного в китайской живописи скорописного стиля, которым Сэсю в совершенстве овладел. Работая в скорописном стиле и используя при этом особую технику, которую очень приблизительно обозначают как технику «распесканной/разбросанной/разлетающейся туши» (яп. *хабоку/хацубоку*, кит. *по-мо*)⁴, художник умел мастерски мгновенно набросать на картине неясные очертания теней, размывов и штрихов. Однако после долгого созерцания за ними начинали проступать детали пейзажа: силуэты и контуры гор, домов и деревьев. Зритель видит, как в бесконечном пространстве, в пустоте, как его называли китайцы, раскрывается полнота, в небытии — бытие, в бесформенности — формы.

Техника «распесканной туши», основателем которой в Японии стал Сэсю, тесно связана с философией *дзэн* с ее представлением о мгновенном интуитивном озарении, не зависимом от долгого и тщательного учения, что и хотел выразить художник, в ней работающий (Munsterberg 1981: 114).

Одной из главных особенностей творчества выдающегося японского художника помимо необыкновенного лиризма была яркая индивидуальность созданных им пейзажей, отражающих силу личности автора. Об этом говорил и знаменитый французский востоковед и историк искусств Рене Груссе: «У Сэсю... пейзаж остается персоналистичным (*personalistic*), под чем я подразумеваю, что именно человек отбирает элементы (природы для создания пейзажа. — *С.М.*), запечатывает их своей печатью, надевает их своей силой и волей, дает свой импульс...» (цит. по: *Japan Painting 1977*: 113).

Сэсю владел также формальным китайским стилем, в основе которого лежала четкая, резкая, угловатая манера создания штриха. Э. Феноллоза называл художника «величайшим в истории мирового искусства мастером прямой линии и угла» (цит. по: *Малинина 2012*: 208). С.Г. Елисеев немного внимания уделил технике Сэсю, но отметил совершенство его линий и умение передать ритм и жизнь.

Самобытность творческой манеры Сэсю наиболее ярко проявилась в последние годы жизни. Много путешествуя по стране, художник начинает изображать реальную японскую природу, отказываясь от традиционного китайского пейзажа «горы–воды» и тем самым ломая современный ему стереотип умозрительного пейзажа, созданного в воображении художника. Он нарушает существовавший тогда в живописи запрет на письмо с натуры и начинает изображать хорошо знакомые и узнаваемые ландшафты Японии, положив начало новому стилю живописи тушью — стилю Сэсю. Японский исследователь творчества Сэсю Х. Сигэмацу писал, что «под влиянием Сэсю японское искусство, освобождаясь от безусловной власти китайского влияния, постепенно начинает пропитываться национальным духом» (цит. по: *Малинина 2012*: 217).

⁴ При этом художник использовал очень влажную кисть, быстро и хаотично разбрызгивая тушь по поверхности картины.

Наиболее показательна в этом отношении написанная художником в последний период творчества картина «Ама-но хасидатэ» («Небесный мост»), на которой изображен подлинный японский ландшафт. По мнению современных искусствоведов, в этой работе художник впервые соединил приемы, восходившие к древней японской живописи *ямато-э*, и приемы *суйбоку-га* для изображения реального ландшафта. Это было преодолением противоречия визуального опыта и канонизированных систем в передаче образа природы (Николаева 2009: 99).

Сэсю был не просто выдающимся мастером *суйбоку-га* периода Муромати и величайшим японским художником. В 1956 г. решением Всемирного Совета мира в Вене он был причислен к десяти наиболее значительным деятелям культуры, искусства и науки, оказавшим неоценимое влияние на развитие человечества (Miyamoto 1997)⁵.

Статья С.Г. Елисеева, к сожалению, осталась неоконченной и обрывается предполагавшимся описанием какой-то картины художника, основным в творчестве которого ученый считал умение создать уникальную композицию и через посредство художественных образов, иногда едва намеченных, точно передать внутреннее состояние ее автора, исповедовавшего нравственные идеалы дзэн-буддизма.

Чтобы была видна работа С.Г. Елисеева над рукописью, она публикуется практически в первозданном виде. В тексте сохранены авторская орфография и написание имен и названий. В квадратных скобках приведены фрагменты текста, которые были зачеркнуты автором либо оставлены, но имели надписанный карандашом другой вариант. Очевидно, С.Г. Елисеев еще не был готов отдать предпочтение конкретному варианту. Публикатор же осмелился посчитать основным то, что надписано карандашом. В угловых скобках даны исправления описок, дополнения и примечания публикатора. Необходимо особо отметить, что неточности и некорректные написания иероглифов, связанные с недостаточным на тот момент владением молодым ученым китайским языком, абсолютно допустимы для чернового варианта работы.

С.Г. Елисеев

Идеалистический пейзаж в Японии и Сэсю⁶

<Л. 1> Все новые и новые памятники дальневосточного искусства открывают нам ученые и археологи, европейцы и азиаты, медленно движется изучение художественных сокровищ, скрытых или в кладовых знатных китайцев или в сокровищницах японских храмов, [Слой за слоем снимают ученые и археологи, европейцы и азиаты с древних памятников] где раз в год, ранней осенью их выносят на воздух и проветривают после дождливого периода, или в сухих песках восточного Туркестана, где они более тысячи лет молча хранили старые традиции. Все новые и новые слои дальневосточного искусства открываются перед нами, и научным трепетом охватывает тебя новизна раннего [невиданного] человеческого творчества, и <Л. 2> умиляешься, чув-

⁵ Также были названы: Калидаса, Леонардо да Винчи, Бенджамин Франклин, Вольфганг Амадей Моцарт, Генрих Гейне, Ф.М. Достоевский, Генрик Ибсен, Бернард Шоу и Пьер Кюри.

⁶ Встречающиеся в тексте японские и китайские слова были любезно прочитаны, транскрибированы и переведены проф. Университета Аояма (Токио) П.Э. Подалко и д.фил.н. М.Е. Кравцовой, за что публикатор им искренне признателен. Ими также были разъяснены ряд сложных фрагментов текста и исправлены некорректно написанные автором иероглифы.

ствую что-то большое общечеловеческое в этом далеком неведомом искусстве. Всюду стремится человек к истине, и дороги ведут его к чему-то одному, но различны пути азиата и европейца. Вьются они то в гору, то под гору и иногда словно сходятся и похожи друг на друга. Но вот они уже разошлись, и гладко стелется путь дальневосточника, а западник сокращает дорогу и лезет по скалам, оставляя за собою пропасти. Но иногда кажется, как это теперь, что мы стоим ближе к Востоку и что наш путь приближается к их пути, и тогда все прежнее забываем мы, и ближе и понятнее делаются нам пройденные ими этапы. <Приписано на полях карандашом: Очень давно мы были ближе к Востоку, но потом наши пути разошлись>. Когда-то мы тоже были ближе. И у нас, и там [на Д.В.] в древних памятниках первенствующую роль играло изображение человека, но мы антропоцентричны, и скульптура <Л. 3> легла в основу нашего искусства, а там, в Срединной империи, верили в вечное небо и понимали, что человек исполняет [творит] то, что ему [должно исполнить] предначертано, и исторические события предначертаны на небе, и может их видеть историк-астроном. Человек только часть вселенной и интересен не сам по себе, а только как проявление вечного начала. Мы видим старые барельефы Ханьской эпохи⁷ II века до Рождества Христова. Перед нами проходят события китайской истории, не сохранившиеся в картинах, но дошедшие до нас в копиях на камнях. Вот идет князь к своему экипажу, и породистый конь на тонких ногах гнет свою лебединую шею и бьет землю ногами. Вот охота на зверей. Все примитивно, но интересно по композиции. Пейзажа еще нет; — несколько позднее в первые века по Рождестве Христове начинают в барельефах появляться отдельные части пейзажа, то перед нами схематизированное изображение дерева, то небольшая возвышенность, но этих намеков достаточно, [так] ибо дело не в них. Интерес к пейзажу как к таковому еще нет.

Спокойно и ровно льется поток художественных исканий, а политическая жизнь, словно ручей, спешит, бежит, прыгая через камни событий, и бурля, изменяет свое направление. Ханьская династия гибнет и после [ряда] столетий междуусобиц [ее место занимает] Китай объединяется под властью династии Тан 618–906, [поднявшая] которая высоко поднимает культуру Китая. Срединная империя — центр Дальнего Востока, и сюда стекаются послы различных государств и отсюда, как из неисчерпаемого источника, Япония и Корея получают живительную влагу культуры.

И вместе с блестящей политической жизнью глубоко идет другая струя, она тише <Л. 5> и в ее глубинах нет тех волн, рассыпающихся на мириады брызг, отражающих в себе весь спектр солнца, но зато она долговечнее, и важнее ее значение. Уже китаец не удовлетворен простыми космогоническими верованиями, и простое отмалчивание конфуцианцев о вещах, которых они не понимают, не может дать покой его куда-то вдаль стремящейся душе. [Он стремится] Его влечет к учению Лао-цзы⁸, и красивые метафоры Чжуан-цзы⁹ дают больше пищи его художественному чутью. За окружающим его миром он видит вечное изначальное Дао — которое рождается прежде неба и земли, которое предок и начало всех вещей, глядя на которое, его не видим, слушая Дао, не слышим его, лова, не ухватываем, оно невыразимо человеческим языком, и не можем мы дать Дао положительных определений, ибо оно не может

⁷ Династия Хань в Китае правила в 206 г. до н.э. — 220 г. н.э.

⁸ Лао-цзы (конец VII — начало VI в. до н.э.) — древнекитайский философ, мифологизированный основоположник даосизма.

⁹ Чжуан-цзы (ок. 369 — ок. 286 до н.э.) — один из крупнейших китайских философов, второй после Лао-цзы основоположник даосизма.

быть единством многого, ибо Дао <Л. 6> абсолютно. (Лосский. Мир как органическое целое, с. 58)¹⁰.

Еще живопись эпохи Тан¹¹ изображает события человеческой жизни, и Гу Кай-чжи¹² нам рисует придворных дам с выхоленными руками и ритмом линий стилизованных платьев, перед нами жизнь за городом на фоне схематического пейзажа. У художника уже больше чутья и любви к природе, но все-таки пейзаж для него только еще аксессуар, как мы это видим в вещах, сохранившихся в Японии, <во> все<х> известны<х>е ширм<ах> в храме Тодайдзи¹³ или иллюстраци<ях> к сутре “Ingwakyu”¹⁴, написанны<х> под сильным влиянием Танской живописи. Художник бережно относится к пейзажу, с любовью выписывает листья деревьев и красиво komponует оранжевые апельсины по зеленому фону листвы, но общей композиции пейзажа у него нет, и пейзаж только фон для всего остального. Так в живописи.

<Л. 7> Но в поэзии уже в эпоху Тан пейзаж занимает первое место. Здесь каждая строфа, каждый иероглиф воспевают природу и, слагаясь в строфы, передает то настроение, которое автор переживает, чувствуя за видимым реальным миром вечное Дао.

Это настроение не есть чудесное наитие божества, оно не есть также сокровенно непостижимое в механизме великой природы.

Оно похоже, пожалуй, на белые облака,
Уходящие куда-то в струях чистого ветерка.
Если навевать <?> его к себе издали, оно как будто и приходит.
Приблизиться к нему — оно уже не то.
Если поэт хоть в немногом есть часть Великого Дао,

То в конце концов он вовсе уклонится от мира.

<Л. 8> Образ-картина: беспорядочная группа гор и одиноко — высокие деревья на вершинах,

Или лазурный мох в аромате солнечного воздуха.
Чем более воспевать это настроение или же думать о нем,
Тем звук его неуловимее.

(Алексеев. Поэма о поэте, с. 361)¹⁵.

Такие настроения поэтов готовили путь художникам, а образы поэтические толкали их к природе.

Изумрудно-голубыми цветами сплошь усыпано персиковое дерево...

Берега речки под солнцем, в яркий день...

¹⁰ Лосский Н.О. Мир как органическое целое. М., 1917.

¹¹ Эпоха Тан в Китае: 618–907 гг.

¹² Гу Кай-чжи (ок. 346 — ок. 407) — один из крупнейших китайских художников IV в. Один из родоначальников китайской станковой живописи. Теоретик живописи. Один из основоположников пейзажной живописи, которая зародилась в IV–V вв. под влиянием мировоззрения и эстетики даосизма (Духовная культура Китая 2006–2010: VI, 561–565). Здесь, однако, не совсем понятен контекст статьи: складывается впечатление, что автор относит деятельность художника к эпохе Тан.

¹³ Храм Тодайдзи — буддийский храм, находящийся в городе Нара и датируемый VIII в. Известен большой бронзовой статуей Будды.

¹⁴ Kwako-Genzai-Ingwa-Kyo — «Сутра о причине и следствии прошлого и настоящего». Была написана каллиграфом, который принадлежал к Нарскому двору, в период Тэмпы (725–794), совпавший с расцветом буддизма в Японии (Singer 2014: 311).

¹⁵ Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908). Перевод и исследование (с приложением китайских текстов). Пг., 1916.

Тени ивы на извилинах дороги...
 Иволги, порхающие по веткам одна к другой.
 (ibidem 45 с.)

Женственно-томны в неясной дали группы сосен
 Под ними — подернутый рябью ручей.
 <Л. 9> Чистый воздух. Островок под сплошным снегом.
 Там где-то вдали, где проток, — лодка рыбака.
 (ibidem 266)

Так поэты создавали образы, ведя художников к природе, и уже в Танскую эпоху мы имеем трактат художника Ван Вей¹⁶ о том, как писать пейзажи.

Ван Вей пишет: «Живопись изображает 1000-верстный пейзаж на нескольких вершках картины, и из-под кисти рождаются четыре времени года. Если пишешь пейзаж, то сначала изобрази водное пространство, затем не делай, чтобы гора не имела основы и выгледела, словно она плывет. Пусть дорога не вьется беспрерывно, и где ее поворот, хорошо поместить жилище отшельника, а у воды жилище простых людей». Затем идет целый ряд советов, что нужно делать и чего не нужно. Подробный рецепт композиции пейзажа и указания <Л. 10> того, как нужно писать деревья и как нужно писать камни.

Этим трактатом, легшим в основу всей китайской пейзажной живописи, художник и поэт Ван Вей положил основу идеалистическому пейзажу. Он дает указания, как составлять пейзаж с художественной точки зрения, пользуясь элементами природы (см. Gramm. Ideale Landschaft, стр. 15 строка 4 сверху)¹⁷.

Но один Ван Вей не сделал еще школы пейзажистов. [Действительно мы видим в Японии ранние китайские пейзажи эпохи Тан, и здесь пейзаж только декорация]. В Китае, как мы увидим, пейзаж стремится к «идеальному пейзажу», имея этическую основу. В Японии развитие Танского пейзажа идет несколько иным путем. Прекращение сношений с Китаем в <пропуск> году не давали новых материалов японским <Л. 11> художникам, а прежняя схематизация их не удовлетворяла, и вот мы видим, как постепенно отдельные китайские элементы изменяются, делаются все более и более японскими. А в XI веке уже художники начинают вводить свой национальный пейзаж, но занятые сюжетом, так как вся живопись той эпохи была историческая или буддийская, они мало обращают внимания на композицию пейзажа, он для них все еще остается декорацией, фоном, на котором разыгрываются те или иные события. Правда, это уже не отдельные деревья или холмы, а целый пейзаж, но в нем не чувствуется композиции, автор его рисовал, вспоминая свою местность. Это рисунок какого-нибудь клочка Японии по памяти, и в этом пейзаже еще нет того этического элемента, той нарочитости композиции, которые являются <Л. 12> характерными для идеалистического пейзажа. Историческая живопись в Японии развивается, придворные темы сменяются композициями из жизни великих сподвижников или из жизни воинов, в XI в. Киото как политический центр со своим блестящим двором потерял всякое значение, и жизнь разлилась широким потоком по провинции, где феодальные

¹⁶ Ван Вэй (701–771) — один из крупнейших поэтов Китая, художник, каллиграф, музыкант, крупнейший теоретик искусства. Его мировоззрение сформировалось под влиянием конфуцианского канона и исторических сочинений, а также знакомства с буддийскими поучениями и ритуалом. Наибольший интерес питал к чань-буддизму (Духовная культура Китая 2006–2010: III, 234–235).

¹⁷ Gramm J. Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung. Herder, 1912.

князя со своими войсками держали фактическую власть и вели междоусобные войны, а население, измученное, часто лишенное последнего крова, находило утешение в больших буддийских монастырях, где смело звучали проповеди великих японских сподвижников. Пейзаж приходил в упадок, и уже на руло XIII и XIV вв. мы его почти не встречаем, только в буддийских образах мы встречаем трафаретное изображение гор и деревьев.

<Л. 13> Но вернемся к Китаю. В 906 г.¹⁸ свергнута политически себя изжившая династия Тан, и Срединная империя снова погрузилась в ряд междоусобиц пока не была снова объединена в 960 году под властью Сун'ской династии, давшей блестящую эпоху культурной жизни Китая. Лучшие люди Китая, пропитанные какой-то особой любовью к природе, каким-то нежным чутьем к ней, что они так прекрасно передавали устами своих лириков, видевшие в каждом явлении проявление изначального Дао, восприняли уже давно буддийские учения, которые сумели заставить задрожать струны их души новыми мелодиями. Прежние секты, которые господствовали при Тан'ской династии, теперь не отвечали духовным потребностям и запросам сун'ских китайцев. Их романтические искания, их стремления к чему-то далекому нуждались в других формах и не находили слов для своего выражения.

<Л. 14> Язык поэзии, который так много давал тан'ским китайцам, теперь казался слишком материальным, слишком конкретным для сун'ских мистиков. Они стараются выразить свои настроения в картинах. Мы имеем целый ряд художников-монахов, которых нам не сохранили китайские источники, но нежно сберегли японские записи, как знаменитый Кундайкан¹⁹. Буддизмом, легшим в основу пейзажной живописи эпохи Сун, было учение Dhyana²⁰, Чжуан-Дзэн. Мистическо-созерцательная секта, она не признавала в одном из своих течений книг и учений по книгам. Человек сам должен познать абсолют, он должен интуитивно разрешить для себя важные вопросы. Дело учителя не учить послушника, а лишь указывать ему путь, по которому он сам должен идти. Они избегали строить свою теорию, <Л. 15> так как тогда они должны были бы излагать посредством слов то, что интуиция перед ними открывала, и, затрудняясь выразить абстрактными понятиями свою непосредственную интуицию о вещах, они прибегали к метафорам, выражая их краткими стихами или символами в картинах (см. Жуссэн. Романтизм и творческая эволюция. С. 42)²¹. Символику они брали из природы. Для них все жило, и все имело свою особую жизнь. [Впоследствии был написан трактат о сливном²² дереве.] Горы, нагроможденные одна на другую и уходившие в голубую даль, были олицетворением мужского начала, а вода, второй элемент пейзажа, была символом женского начала. Туман, дождь — все это было проявлением скрытых, но живых сил природы. С отдельными частями природы связывались определенные настроения, постоянные образы. Долгая жизнь олицетво-<Л. 16>рялась вечнозеленой сосной, а бамбук служил образцом джентльменства,

¹⁸ Не совсем корректное замечание. Династия Тан существовала до 907 г.

¹⁹ «Кундай-кан сотё-ки» — первый в Японии каталог коллекции китайской живописи, принадлежавшей сёгунам из рода Асикага, составление которого приписывается трем поколениям художников семейства Ами (Japanese Painting 1977: 116).

²⁰ Дхьяна (санскр.; кит. *чань*, *яп. дзэн*) — «созерцание». Специальный термин, сходно понимаемый в буддизме, индуизме и джайнизме. Главное его назначение в йогической практике — успокоение сознания. Проник в Китай в конце V в. и, обогатившись постулатами традиционной китайской философии, в конце XII в. появился в Японии.

²¹ Жуссэн А. Романтизм и эволюция творчества. СПб.: Общественная польза, 1912.

²² Очевидно, сливовом.

как стройный и не имеющий ничего скрытого внутри, он пуст, и это для китайца <важное> качество, он ничем не наполнен, значит, он не имеет ничего предвзятого, и Дао в нем покоится, недаром бамбук поэтически называют «этим господином» в значении друга; в одиноком дереве, не дающем потомства и стремящемся ввысь, художник видел прообраз философа, который одинок, но живет своими стремлениями к истине. Каждый камень, каждая скала вызывали [говорила] у зрителя больше, чем, может быть, [переживание] иногда наши целые картины.

Кроме философии даосизма за всем этим скрывалась и метафизика поэта-философа Чжу Си²³, который положил начало неоконфуцианству Сун'ской эпохи. Оно устремилось в глубь веков и там в темных учениях свя<Л. 17>щенной книги И-цзинь²⁴ и в древних принципах миропонимания, основанного на мужском и женском начале ян и ин²⁵, находило новую пищу для создания метафизики конфуцианства, которой раньше у него не было. Природа и здесь ложится в основу метафизики, и снова интерес лучших людей к ней притягивается, и каждое живое существо, каждое явление природы, каждый человек [из людей, святых или богов] рассматривается как активная частица великого целого. Художники стремятся к природе, понимая, что «эстетическое созерцание природы есть расположение человека к беседе с самим собою, требующее покоя и сосредоточенности» (Христ<иансен> 213)²⁶.

А этому их учила секта Дзэн, требовавшая не изучения книг, а созерцания природы и самоуглубления, потому что «природа дает синтезу полную свободу и еще лучше, чем создание чужого ума, <Л. 18> может показать в зеркале самое подлинное содержание личности» (Хр<истиансен>. 213). И мы видим, как китайские художники, понимая, что природа эсте<нрзб> безразлична, стараются из отдельных частей ее создать нечто свое. Они прекрасно понимали, что природа лучший учитель, и говорили об этом.

Но природа занимается всеми вещами, а искусство отдельными, и потому китайские художники в своих трактатах пишут, что художник должен ходить наблюдать природу и затем, приходя домой, творить картины, и, творя идеальное на шелку, он создает нечто новое лучшее, и этот акт творчества способствует улучшению природы, к которому они стремятся, так как есть выражение Дао. В эпоху Сун мы имели такого выдающегося пейзажиста, как Гуо-Си²⁷, который постоянно указывает в своих трактатах о живописи на то, что художник <Л. 19> должен иметь разнообразный опыт, он должен много видеть красивых мест и постоянно должен внимательно наблюдать. Далее в своих трактатах он подчеркивает отдаленность и приближенность и связанные с ними свет и тени. Еще Ван-вей это замечал и подчеркивал воздушную перспективу, но теперь весь опыт предыдущих эпох использован. Мы видим, во-первых, как в пейзаже Сун художники умело пользуются тем, что является основным принципом китайского пейзажа, а именно изображением гор и воды. Богатая природа

²³ Чжу Си (1130–1200) — выдающийся китайский философ, ученый-энциклопедист, литератор, текстолог и комментатор конфуцианских канонических произведений, главный представитель неоконфуцианства.

²⁴ «И цзин» — одна из книг конфуцианской канонической литературы «Пятиканоние» («Канон перемен», «Книга перемен»).

²⁵ Правильно — *инь*.

²⁶ Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.

²⁷ Го Си (1020/1023 — ок. 1085) — крупнейший художник-пейзажист эпохи Северная Сун (960–1127), теоретик живописи. Еще при жизни был признан выдающимся художником. Расписывал храмы, залы и дворцовые ширмы (Духовная культура Китая 2006–2010: VI, 554–556).

Китай давала неисчерпаемый материал для художников, и они им умело пользуются. То они пользуются принципом постепенно<го> возвышения гор, перед нами всегда пейзаж, наблюдаемый с высокого места, горы уходят. За горами сначала более плоские, затем все меньше и скали<Л. 20>стые, они куда-то влекут ваш взор. Ряд одинакового мотива гор, но в несколько иных формах и разной величины, дает прекрасный материал для постепенной градации тона и придания воздушной перспективы. Высоко вздымающиеся горы, постепенно от нас удаляясь, уменьшаются, и гаснет сила их тона, и расстояние между ними увеличивается и уравнивает общее впечатление. Сун'ский пейзажист пользуется атмосферой не только для дали, но он обволакивает параллельными облаками середину или низ горы и этим нарушает скучное вертикальное построение горного пейзажа. Более того, гора делается легче и кажется больше. Рисуя пейзаж, сун'ский художник, не задумываясь, выпускает все, что для него кажется лишним, так как слишком большое количество форм затемняет выявление формы. Выбирая и komponируя²⁸, он созда<Л. 21>ет известный стилизованный пейзаж, потому что он умышленно вносит определенно ощутимое уклонение от натуральной формы, которая вызывает в зрителе определенные оттенки дифференциальных ощущений (Хр<истиансен>. 106).

Свой пейзаж китайские мастера пишут, издавек охватывая огромное пространство как бы с птичьего полета, и отдаленные горы и леса теряют свою материальную тяжесть, как-то делаются воздушнее, и все это помогает создаться настроению сна, мечтательности, мистического стремления вдаль. Туман и облака, которыми пользовались китайские пейзажисты, дают возможность [помогают] писать горы силуэтами. Общая композиция пейзажей Сун'ской эпохи всегда асимметрична, как и все дальневосточное искусство в силу того, что оно не антропоцентрично.

<Л. 22> В своей композиции художник пользуется контрастами, чтобы уравновесить общее настроение, и темному пятну гор противопоставляется светлое место неба. Этот принцип контраста проходит через все пейзажи Сунской эпохи. Или художник располагает по параллелям светлые и темные места, или по диагоналям картины. В эту же эпоху композиция картины несколько меняется по сравнению с предыдущими эпохами в силу влияния каллиграфии. В эпоху Сун наступает развитие скорописи, и сложные иероглифы, составленные из ряда элементов, которые, в свою очередь, состоят из ряда комбинаций черточек, в скорописи сливаются в одно, одна черта переходит в другую, создавая нечто целое, какой-то общий рисунок менее сложный, чем его предыдущая форма, но более условный.

<Л. 23> Так и пейзаж при Сун'ской династии, он как-то упрощается, сокращается, и линия теперь приобретает другой характер. Она занимает равное, а иногда и преобладающее положение по отношению к свету и тени. Линия делается самоценна, и этим как бы еще яснее выступает связь живописи с каллиграфией. В Сун'скую эпоху пейзаж в большинстве случаев монохром. «Однотонность»²⁹ сообщает предметному ту удивительную глубину, котор<ая> дает искусству такое превосходство над действительностью даже в изображении реальных объектов: все значение форм впитывается однозвучным содержанием, как побочные тоны основным; [под влиянием указанной нами] все, что говорят формы, кажется нам исходящим из самого предмета.

²⁸ Компонуя(?).

²⁹ Непонятно, где заканчивается цитата.

Такой монохромный пейзаж, в котором каждая скала, дерево, то скрывающаяся, то снова появляющаяся дорога, река, водопад, все носило символический характер, должен был выражать что-то невидимое, скрытое, и это было то, что китайцы называли «Ци-юнь»³⁰ или *Nachgefühl*³¹. Благодаря повторению и собранию известных символов создавалось настроение, и не только видимых предметов, но постоянное указание на целый ряд невидимых явлений тоже создавало в картине известное настроение (Marcus 80 стр. строка 17 снизу, стр. 81 сверху 5 строка и 4 снизу)³².

Это настроение усиливалось благодаря известным сюжетам, которые любили изображать художники. Было 8 знаменитых сюжетов, как дождь на озере, рыбацкие лодки, возвращающиеся домой вечером, вечерний звон храма в горах и т.д. Кроме того, настроение картины усиливалось тем, что художник помещал в картину небольшую фигуру <Л. 25> поэта или художника, который или одиноко удил, или наслаждался природой, или горной тропой торопился под вечер домой.

В это время в эпоху Сун мы имеем целый ряд художников-монахов, живших в монастырях, расположенных в окрестностях живописной гавани Нинпо³³ или по реке Ян-цзы. Они малоизвестны китайцам, так как все они не были придворными художниками и не работали в Академии³⁴, но их картины были вывезены из Китая японцами-монахами.

Одним из известных художников был монах Му-ти³⁵, который писал картины всего несколькими штрихами, но главными представителями Сунской школы, оказавшими огромное влияние на последующих мастеров, были Ма-Юань³⁶ и Ся-Гуй³⁷. Оба мастера соединяют необычайную силу с нежностью и <Л. 26> деликатностью. Ма-Юань более вырабатывает детали, и все элементы китайского пейзажа налицо. Перед нами скалистые пейзажи с уходящими вдаль пиками гор. На скале одинокое сухое дерево, олицетворяющее философа: метафора, заимствованная из поэзии. Внизу картины — вода, которую оживляет лодка, говорящая нам о присутствии человека, по скалам вьется тропинка, и по ней идет человек. Композиция асимметричная, причем темная композиция низа картины противопоставляется пространственно большему

³⁰ *Ци юнь шэн дун* — «Живое движение циркуляции пневмы», или «живое созвучие в движении энергии», или «циркуляция пневмы порождает движение» — первый из шести законов китайской живописи, сформулированных Се Хэ (VI в.) и ставших каноническими для традиционного китайского искусства. Подразумевает выражение в искусстве общекосмических взаимосвязей и функцию художественного образа как органической грани мироздания (*Духовная культура Китая 2006–2010: I, 472*).

³¹ *Nachgefühl* — чувство, сохраняющееся после чего-либо, смутное представление (нем. устар.). В психологии означает «последовательное ощущение».

³² Marcus H. *Die ornamentale Schönheit der Landschaft und der Natur*. München: Piper & Co., 1912.

³³ Нинбо — один из древнейших городов Китая, важный торговый порт.

³⁴ В 1104 г. была открыта придворная школа живописи, которая в 1112 г. была преобразована в Академию живописи.

³⁵ Му Ци (конец XII — первая половина XIII в.) — один из китайских художников-монахов буддийской школы *чань*, воплотивший ее эстетику в своем творчестве. Жил в монастыре около Ханчжоу. Непризнанная в Китае, его живопись высоко ценилась в Японии (*Духовная культура Китая 2006–2010: VI, 674–677*).

³⁶ Ма Юань (ок. 1170 — 1240) — один из крупнейших художников эпохи Южная Сун (1127–1279), представитель академической, или придворной, живописи. Был большим мастером «туманно-облачного» стиля в изображении пейзажа, затем его основными сюжетами стали горы, сосны, нависшие над обрывом, водное пространство и ветви ивы (Там же: 658–660).

³⁷ Ся Гуй (1180/1195?–1230/1264?) — один из крупнейших художников эпохи Южная Сун. Прошел обучение в Академии живописи, где затем работал до начала 1230-х годов. Творил в монохромной и полихромной техниках. Лишь в зрелые годы перешел к пейзажу, главная идея которого — «созерцание природы». Обычным было изображение одинокой фигуры человека или уединенной хижины (Там же: 712–714).

светлому верху. Ся-Гуй несколько иной мастер, более нервный, он пишет так называемым методом *по-мо*³⁸, т.е. белым и тушью, оставляя большие пространства шелка незаписанными и импрессионистически, отдельными линиями <Л. 27> давая сочные формы изображаемым частям пейзажа³⁹. Его незаписанные части картин часто больше говорят зрителю, чем записанные. Он любит передавать дождь или налетевший порыв ветра, когда все деревья, камыши и трава гнутся в одну сторону, создавая построение ряда параллельных линий. Эти два мастера влияют в дальнейшем на китайскую пейзажную живопись, которая при следующей, монгольской династии уже только повторяла образцы предыдущих мастеров, все дальше и дальше уходя от природы, пока в эпоху Мин не создается так называемая «школа картин литераторов» *Вэнь-жень хуа*⁴⁰, которая уже дает нам образцы совершенно искусственно построенного пейзажа, на основании образцов других художников.

В Японии пейзаж медленно погибал, и казалось, что ничто его не спасет. Но <Л. 28> монахи-буддисты оказали и здесь неоценимую услугу Японии. В XI в. власть перешла от императора к военному классу, который на севере Японии в Камакура устроил политическую столицу. Но жизни был дан новый толчок. Киото как столица перестала играть роль. В провинциях с их владетельными князьями создавались маленькие культурные центры. Здесь усваивалась и принимала национальный характер китайская культура, так щедро заимствованная японцами. Распространителями культуры были монастыри.

После падения Тан'ской династии при Сун'ской династии и при монголах, которых японцы боялись и ненавидели за их попытку устроить нападение на юг Японии, у Японии не было официальных сношений с Китаем, и прежний поток, так щедро обогативший <Л. 29> страну Восходящего Солнца, теперь прекратился, но неофициально связь с Китаем не прекращалась. Монахи-японцы ездили учиться в Китай, жили подолгу в китайских монастырях, затем приезжали, привозя с собою картины, книги, утварь. Китайцы-монахи приезжают в Японию, основывают в провинции новые монастыри. В XIV–XV век<ах> это в большинстве случаев последователи секты Zen. Они ищут красивых мест в горах, на берегу моря или быстрой горной речки и здесь строят свои храмы. Здесь они созерцают природу, а «эту⁴¹ любовь к природе мы бы могли назвать эстетическим оптимизмом <На полях: Хр<истиансен>. 217> — волей, направленной на положительные ценности, которые, в свою очередь, являются условием созерцания, создающего эти положительные ценности. <На полях: Хр<истиансен>. 217>

³⁸ *По-мо* (кит. «прерванная тушь», «изломанная (прерывистая, рваная) тушь») — одна из техник использования туши в традиционной китайской живописи — когда тушь наносится последовательно по полностью просохшим слоям (иногда до 10–25 слоев) от светлого тона к темному, что позволяет добиваться особой глубины черного цвета (Там же: 147). Эта техника нашла дальнейшее развитие в творчестве Сэсю под японским названием *хабоку-га* — «расплесканной/разлетающейся туши».

³⁹ Здесь очень непростой контекст. Как будет показано ниже (см. примеч. 49), С.Г. Елисеев путал написание и транскрипцию иероглифов «по» и «бай», имеющих разное значение: «разлетающийся» и «белый». Однако, приведя в тексте неверное объяснение термина *по-мо*, ученый правильно описал саму технику рисунка тушью, в которой «блестательный контраст света и тени (у Елисеева — белого и туши, т.е. черного. — С.М.) практически создавал ощущение наэлектризованности» (Noma 1978: 199). Это описание соответствует значению *бай-мо*.

⁴⁰ *Вэньжень-хуа* — «живопись образованных/культурных людей/литераторов» — группа чиновников в эпоху Сун, занимавшихся искусством в часы досуга. Это любительское направление в живописи противопоставляло себя профессиональным художникам императорской Академии живописи. Его теоретиком был Су Ши (1036–1101).

⁴¹ Непонятно, где заканчивается цитата.

<Л. 30> Среди этих японских монахов мы знаем целый ряд выдающихся художников, которые в XIV в. кладут основу новой пейзажной школы в Японии, известной под именем «Китайской школы» — Кара-э, причем школа в значении традиции — стиля, который передавали при помощи непосредственного созерцания работ известных мастеров.

Таким монахом-художником был Мин-тё⁴², монах Као⁴³ и другие.

Япония, таким образом, за эти годы проделала огромную внутреннюю работу. Ушла от прежней роскоши, перестала ценить материальные блага жизни и приняла в себя зачатки учения Дзэн, которое было привезено монахами из Китая. А за это время в Китае на юге удалось объединить национальную армию, которая выгнала <Л. 31> монголов и снова создала национальную Мин'скую династию. В Японии в это время (1358) сёгуны семьи Асикага создают политический центр в Киото, и старая столица вновь живет своим блеском. Сношения с Китаем возобновляются, отправляются целые экспедиции, которые вывозят картины и художественные вещи. При сёгуне специальная комиссия под его председательством, которая рассматривает вновь привезенные художественные вещи, определяет их и классифицирует. Из Китая приезжают художники, японцы ездили учиться в Китай. Монах Дзёсэцу⁴⁴ работает в стиле Сун'ских мастеров, монах Сюбун⁴⁵ создает целую плеяду учеников. Пейзажи Сюбун<a> поражают нас мягкостью тона и умением передать даль.

<Л. 32> Его считают основателем школы китайского пейзажа в Японии. И три знаменитых художника и эксперта, которые служили при дворе сёгунов Асикага, Ноами⁴⁶, Гэйями⁴⁷ и Соами⁴⁸ были учениками Сюбун'а и дальше продолжали традиции

⁴² Минтё (1352–1431) — художник школы *суйбоку-га* эпохи Муромати. Дзэнский священник в монастыре Тофукудзи в Киото. Автор большого числа копий работ старых китайских мастеров. Его портреты были реалистичны, а пейзажи, подвергшиеся влиянию нового стиля монохромной живописи эпохи Муромати, знаменовали собой переход от старых к новым эстетическим формам буддийского искусства (Dictionary 1980: 106).

⁴³ Као (ум. 1345) — основатель школы *суйбоку-га* эпохи Муромати, один из виднейших художников раннего периода этой школы, идентичность которого окончательно не установлена. Жил и работал в монастырях в Киото. Пользовался двумя печатями: Као и Нинга. Писал в трех жанрах *суйбоку-га*. Один из первых японских художников, отобразивших в монохромной живописи дзэнские сюжеты тушью (Dictionary 1980: 70).

⁴⁴ Дзёсэцу (ок. 1386? — 1428?) — художник направления *суйбоку-га* эпохи Муромати. Монах в монастыре Сёкокудзи в Киото. Традиционно и с большой вероятностью называется основателем монохромной живописи дзэн-буддийских монахов эпохи Муромати. В своем творчестве ассимилировал манеру письма Южной Сун (Dictionary 1980: 62–63).

⁴⁵ Сюбун (?–1460; ок. 1414 — 1463) — один из двух, наряду с Сэсё, крупнейших художников жанра *суйбоку-га* эпохи Муромати. Настоятель в монастыре Сёкокудзи в Киото. Ученик Дзёсэцу, учитель Сэсё и Сотана. Главный художник при дворе сёгуна. Его пейзажи изображают другую, почти искусственную реальность. Считается создателем китайского (по сюжетам) стиля (*кара-э*) *суйбоку-га* (Dictionary 1980: 153).

⁴⁶ Ноами (1397–1471) — художник школы *суйбоку-га* эпохи Муромати, поэт, мастер чайной церемонии, создатель пейзажных садов. Ученик Сюбуна, испытал влияние Му-ци. Жил в Киото, где был знатоком живописи и каллиграфии и каталогизатором художественной коллекции сёгуна Асикага Ёсимаса. В собственной живописи специализировался на пейзаже (Dictionary 1980: 121).

⁴⁷ Гэйями (ок. 1431 — 1485) — художник *суйбоку-га* и поэт эпохи Муромати. Сын и ученик Ноами, отец Соами. Служил при дворе сёгунов Асикага в Киото в качестве советника сёгуна по личным делам и приобретениям художественных произведений. Его живописный стиль характеризуется сильным контрастированием темных и светлых тонов (Dictionary 1980: 29).

⁴⁸ Соами (1485? — 1525) — японский живописец школы *суйбоку-га*, каллиграф, поэт, мастер чайной церемонии и художественный критик. Садовый мастер, которому традиция приписывает создание сада монастырей Гинкакудзи и Дайдзэндзи в Киото. Служил при дворе сёгунов Асикага хранителем и советником по приобретению объектов искусства, импортируемых из Китая. Писал в основном пейзажи, продолжая традицию Му Ци (Dictionary 1980: 159).

стиля «по-мо» 白墨 <кит. бай-мо>⁴⁹, работая по мокрому шелку. В эти годы (1448–1466) Киото было художественным центром и жило разговорами о тех художественных вещах и картинах, которые были привезены из Китая или показаны у сёгуна во время последней чайной церемонии. В красивых окрестностях Киото на склонах гор, где ласково журчат ручейки, или вблизи широкой и мелкой, звенящей перекатывающимися камешками, быстрой реки Камо стояли красивые деревянные постройки буддийских храмов, в которых жили монахи-поэты, монахи-художники, произведения которых потом <Л. 33> погибли во время многочисленных пожаров и восстаний, которые пережила эта столица Японии.

Недалеко от города Осака в провинции Сэтцу⁵⁰ 備中 <яп. Биттю> <Напротив на полях: N = 沼田 стр. 5>⁵¹ в селе Мисумура 三須村 <яп.>, Акахама, расположенном на берегу реки Асимори 足守 <яп.>, в семье Ода родился в 1420 г. мальчик, которому дали имя Тоё 等楊 <яп.>. 10 лет он был отдан послушником в монастырь Хофукудзи, расположенный среди красивой местности 賀陽郡井山 <яп. Кая-гун⁵² Ияма⁵³>. Сколько лет он пробыл здесь, мы не знаем. Но уже в этом возрасте молодой послушник смущал настоятеля своей любовью к живописи. Мы знаем, что потом он ушел отсюда в Киото в храм Сёкокудзи 相國寺 <яп.>, расположенный в северной части столицы в чудной роще недалеко от реки Камо. Здесь молодой монах нашел то, что он искал. В Киото он познакомился с целым <Л. 34> рядом художников-монахов и наконец стал учеником Дзёсэцу и Сьобун'а. Но вместе с живописью он занимался и поэзией и в своих стихах старался выразить свои переживания, полученные во время самосозерцания. Иногда наступали минуты сомнения и казалось, что любовь к живописи слишком захватывает все существо и не является средством для выявления своих интуиций, а делается самоцелью, искусство закрывало религию, и художник-монах решил пойти в более строгий монастырь, где больше поста и молитвы. Он идет на север Японии в Камакуру, где был один из главных монастырей секты Дзэн и здесь погружается весь в мистические учения, но они ему дают только новый материал для более глубокого понимания природы, и его еще больше тянет к себе <Л. 35> поэзия и живопись. Отсюда он идет опять на юг, и затем мы его встречаем уже на юге Японии во владениях князя Бути⁵⁴ уже ученым монахом, выдающимся поэтом и талантливым художником. Это уже около 1460 годов, и он уже известен как Сэсё⁵⁵. Откуда этот *nom de plume*⁵⁶, снег и лодка? Может быть, он это взял с надписи, пода-

⁴⁹ Здесь ошибка С.Г. Елисеева. *По-мо* (кит.) пишется иначе: а) 潑墨, б) 破墨 (яп. *хабоку/хацубоку*). В тексте же написано *бай-мо*, т.е. букв. «белое и черное», или «белые чернила».

⁵⁰ Видимо, это описка автора и имеется в виду провинция Биттю (совр. Окаяма).

⁵¹ Вероятно, это ссылка на работу какого-то японского автора, фамилия которого, скорее всего, Нумата (Numata). Вся информация о жизни Сэсё, очевидно, была почерпнута С.Г. Елисеевым из этого труда (обозначенного далее как N). Можно предположить, что речь идет о некоей статье в журнале на японском языке “Kokka”, поскольку такой автор не значится ни в одной из черновых записей С.Г. Елисеева того периода (см.: АВ. Ф. 16. Оп. 1. Ед. хр. 64–66, 68, 87–88), хотя ученый тщательно фиксировал все прочитанное им.

⁵² Уезд Кая (Кая-гун) находился в провинции Биттю.

⁵³ Здесь неверно написан один из иероглифов: вместо 井 должен быть 井. Ияма — это местность в уезде Кая, где расположен дзэнский монастырь Хофукудзи.

⁵⁴ Князь Бути — один из представителей рода Оути.

⁵⁵ Сэсё (яп. 雪舟) — творческий псевдоним художника, добавленный к родовому имени Ода в 1462–1465 гг. Состоит из двух иероглифов, первый из которых означает «снег», второй — «лодка».

⁵⁶ *Nom de plume* — «творческий псевдоним» (франц.).

ренной ему его другом-китайцем монахом 楚石 <кит. чу-ши>⁵⁷ <Приписка на полях: N. 9 стр.> или заимствовал из одного стихотворения, где сказано, что одиноко качается лодка удильщика среди снежного пейзажа, а японский комментатор говорит нам, что снежный пейзаж — это символ чистоты, а одинокая лодка — это сердце.

Сэсю пришел в Ямагути⁵⁸ во владение к князю Бути, так как здесь в 60 годах был центр секты Дзэн. Сюда часто приезжали монахи-китайцы из южного Китая.

<Л. 36> Князь Бути вполне оценил умного и глубоко образованного Сэсю и предложил ему отправиться в Китай в качестве его представителя на одном из его судов, которое вело торговлю с Китаем. Сэсю соглашается и в 1467 году (на основании предисловия к стихам 徐璉 <кит. Сюй Лянь⁵⁹>) отправляется в Китай, где высаживается в порт Нинпо немного южнее теперешнего Шанхая. Из Нинпо он идет в монастырь Тянь-дун⁶⁰ 天童寺 <кит. Тянь-тун-сы> на горе <Приписка на полях: N. 28 стр.> Тайбошань⁶¹ 太白山 <кит. Тайбо-шань> в окрестностях Нинпо. Это был один из пяти главных монастырей секты Дзэн. Здесь он скоро получает высокую [священную] духовную степень (禪班の第一座) <яп. дзэнбан (кит. чаньбань) дайити дза>⁶² и через некоторое время идет в другой монастырь (阿育王寺 кит. А-юй-ван-сы, яп. Айкуодзи)⁶³, расположенный на берегу реки Ян-цзы-цзяна⁶⁴.

Мин'ские художники не удовлетворяют Сэсю, он с ними не знакомится и проводит время или с поэтами-монахами, или занимаясь у китайца — художника Ли-цаи (李在)⁶⁵ (N. 32), <Л. 37> который был последователем Ма-Юань. Сэсю, воспитанного на старых Сун'ских мастерах, влекут к себе красивые пейзажи по реке Ян-цзы и вдоль по реке, где на лодке, где пешком отправляется в Пекин, где получил аудиенцию у кит<айского> императора, и здесь пишет придворным пейзажи японских местностей. Знаменитый вид на Фудзияма со стороны залива Михо и многие другие. В 1470 году он вернулся в Японию и здесь узнал, что за эти годы <Приписка на полях: 1466> в Киото было восстание и что столица наполовину разрушена, а храм Сё-кокудзи, в котором он когда-то жил и работал, сожжен. Сэсю идет в Киото, но недолго остается там. Новые восстания и междоусобные войны мешают ему работать. А работать хочется, из Китая привезено столько новых впечатлений, столько новых настроений. Он идет из Киото на юг в про<Л. 38>винцию Бунго⁶⁶. Его влекла туда чудная природа: горные пейзажи с бурными потоками, темная южная зелень и голу-

⁵⁷ Чу-ши («чуский камень») — образное название поделочного камня морион (или черный кварц, кит. моцзин 墨晶), служившее прозвищем чань-буддийского наставника Фаньци (梵琦; 1296–1370). Вероятно, друг Сэсю китайский монах имел такое же прозвище.

⁵⁸ Ямагути — город-крепость, основанная в середине XIV в. представителями феодального клана Оути. Находится на западной стороне острова Хонсю в префектуре Ямагути. Сад при синтоистском монастыре Дзэйдзи был спланирован Сэсю (Japanese Painting 1977: 143).

⁵⁹ Вероятно, речь идет о средневековом китайском поэте и политике Сюй Ляне (1468–1544).

⁶⁰ Тяньдун — чань-буддийский монастырь недалеко от Нинбо.

⁶¹ Тайбошань, Бошань, Чанбошань и пр. — гора в Китае в провинции Цзилинь.

⁶² «Дзэнбан-но дайити дза» (яп.) либо «Тэндо-но дайити дза» (яп.) — степень, дающая право занимать первое (после духовного наставника) место в Зале медитаций храма Тэндо (яп.) (кит. Тяньдун) (Малинина 2012: 204).

⁶³ Чань-буддийский монастырь Ашоки в пригороде Нинбо.

⁶⁴ Янцзыцзян — «река города Янцзы». В Китае используется название Чанцзян — «длинная река».

⁶⁵ Возможно, имеется в виду Ли Цзай (Ли И-чжэн 李以政), который в 1426–1435 гг. состоял в Академии живописи. Современники считали его последователем творческой манеры Го Си и Ма Юаня (Духовная культура 2006–2010: VI, 706).

⁶⁶ Современное название Оита.

бое море. Здесь, в Бунго, жил его друг монах Кадзю, и феодалы покровительствовали секте Дзэн. <Приписка на полях: N стр.> Сэсю поселился около небольшого местечка Омати в буддийском храме (N. 50). Кругом были горы, и по вечерам сизые туманы медленно ползли по долинам и окутывали низы гор, а рано утром море, видневшееся вдаль, посылало отраженные лучи утреннего солнца, блестя своей поверхностью. Окружающая природа напоминала ему Китай и помогала вызывать пережитые настроения. 70 годы (1476–84) (N.) Сэсю проводит в Бунго. Путешествуя по красивым местам и проводя время то в одном, то в другом монастыре, он много пишет пейзажей из своего китайского путешествия.

Внутренние беспорядки, возникшие в Бунго, <Л. 39> между вассалами и феодалом, нарушили мирную и спокойную жизнь провинции, и Сэсю уходит в Ямагути к Бути, где делается советником князя. Здесь он пишет свое знаменитое руло с пейзажами, которое служило потом образцом для всех дальнейших художников⁶⁷. Но жизнь при дворе феодала, хотя бы и в отдельном монастыре, не удовлетворяла художника. Он скоро уходит из Ямагути и идет по направлению к Киото, посещая монастыри и красивые места. Последние свои годы он проводит в монастыре Токодзи в местечке Ивами⁶⁸ на берегу Японского моря⁶⁹. Здесь он умер 8 августа 1505 года 85 лет⁷⁰.

Немного работ из первого периода деятельности Сэсю дошло до нас. В них он еще малосамостоятелен и находится под влиянием Дзэсэцу, но уже в них мы видим этическую сторону идеалистического ландшафта, о которой <Л. 40> мы говорили, уже в этих работах у Сэсю все пропитано известным настроением и пейзаж [живопись] для него такой же способ, как лирика, для передачи своих субъективных переживаний <На полях: Gramm стр. 13 (нрзб)>. От пейзажей Дзэсэцу его тянет к пейзажам Ма-Юань с их горами и мистическим настроением, его манит к себе широкий размах южной природы, которую изображал Ма-Юань, которого по тому влиянию, какое он оказал на последующих мастеров, можно сравнить с Караччи⁷¹. <Gramm с. 37 (нрзб)>. Уже в работах этого периода мы видим, как Сэсю всматривается в каждое явление природы и им старается передать пережитое. Но это все еще работы, основанные главным образом на чужих материал<ах>, только после поездки в Китай Сэсю делается действительно крупным мастером. Вернувшись из Китая, он пишет целый ряд китайских пейзажей. Он пишет по памяти то, <Л. 41> что он видел, устраняя из пейзажа все случайное и давая ему свое основное настроение. <Gramm. 19 <нрзб>. Начитанный в китайской литературе, он следовал указаниям Ван-вея, Гуо-си и других эстетов, но в его композиции не было искусственности. Перед нами пейзаж, одно из воспоминаний с берегов Ян-цзы-цзян. Композиция создана самим Сэсю, может быть, такого места и нет там, но оно возможно, это искусственное машинное нагромождение, хотя все, что требует Ван-вей в своем трактате, секрет пейзажа здесь налицо. Дорога вьется по картине, то появляясь, то скрываясь, дорогу оживля-

⁶⁷ Речь идет о знаменитом «Длинном пейзажном свитке» Сэсю, посвященном четырем временам года. Свиток Сэсю составлял в длину 16 м и представлял собой многообразие видов, ландшафтов и сюжетов.

⁶⁸ Ивами — поселок в уезде Ивами префектуры Тоттори.

⁶⁹ Место смерти Сэсю достоверно неизвестно. Иногда называется местечко Масуда.

⁷⁰ Автор, очевидно, ошибся на один год. Датой смерти Сэсю считается 8(26) августа 1506 г.

⁷¹ Речь, видимо, идет об Аннибале Карраччи (1560–1609) — наиболее известном представителе семьи итальянских художников из Болоньи. Живописец, рисовальщик и гравер. Сочетал в своем стиле натурализм и классицизм. Первым в западноевропейской живописи стал писать «идеальные» пейзажи.

ют идущие люди. Вдали виднеются крыши храма, на скале две сосны — символ дружбы, а вдали вода, на которой лодка, а дальше тонут в тумане горы. Справа темная скала как бы дает основу всей картине. Контраст к ней — белое пятно тумана сливы. Картина делится <Л. 42> на три плана — передний, который кончается соснами, за ним второй — горы и лес и третий — дальние горы. Сэсю ставит сосны посередине, но компоует их со скалами справа и слева, причем скалы, может быть, по размеру, изображенному на картине, и меньше сосен, но они по своему <нрзб> больше и потому, чтобы сосны на фоне воды не казались жидкими, он за ними помещает лес. Левая скала и направление остальных камней и скал дают направление картины по диагонали, что усиливается параллельным расположением верхушек скал и сосен. Весь пейзаж проникнут каким-то спокойствием, и нельзя сказать, откуда исходит источник света, ибо нет теней. Их дальневосточная живопись избегает, так как пейзаж не должен носить ничего определенного, он наше переживание. Это типичный «идеальный пейзаж».

<Л. 43> В других пейзажах Сэсю может быть нет такого типичного следования указаниям китайских художественных трактатов. Постоянная жизнь среди природы, внимательное ее изучение, огромный материал виденного — все это спасало Сэсю от искусственности, мы ее у него не видим и не чувствуем, хотя внимательный анализ его картин показывает, насколько их композиция им продумана.

Часто общее настроение картины он усиливает положением фигур, которые как бы дополняют недосказанное художником.

Водопад в горном ущелье, и через поток переброшен каменный мостик. Поэт наслаждался чудным видом природы, и много песен ему пропела вода водопада, много сказок рассказали плавно качающиеся сосны, тесно сплетенные вместе. Он уходит. Уже мост перейден и сей<Л. 44>час все станет воспоминанием, но он на минуту остановился, чтобы последний раз послушать шум падающей воды, которая все та же, но ни минуты не остается не изменяясь, вечно стремясь и меняясь. Все настроение картины выражено в одном повороте этой фигуры. Написана она всего несколькими штрихами. Мы не касались техники Сэсю, посмотрите на его линию — сколько ритма и жизни в ней, какая уверенность, нет ничего случайного, потому что настоящее искусство не терпит случайностей. Композиция тоже <нрзб> и во всех его работах продуманная, где все строго рассчитано на определенное впечатление. Картина построена на ряде контрастов, все асимметрично. Слева внизу очень темные скалы, которые противопоставляются светлому пятну справа. Справа внизу мягкие линии ку<Л. 45>стов, которые ажурно выделяются на фоне тумана. Им противопоставляются слева твердые линии камней. Кристаллические формы камней увенчаны соснами, линии которых мягки и создают причудливый рисунок. Дорога то видна, то пропадает и делит всю картину на обе части, верхнюю и нижнюю, а водопад делит картину на правую и левую часть. Берега поток<a> образуют [бухточки] заливы и зигзагами. Картина делится как бы по диагонали.

Другая картина Сэсю. Те же композиция и настроение.

<Отдельно от тетрадей приложены два листочка, написанных карандашом>

<Л. 46> Сэсю как выразитель культуры времен Асикага прекрасно понимал, что суггестивность в живописи лучше может передать те идеи, которые ему открывались во время его созерцаний, когда он постигал свою душу, и этим он нам так же близок,

как и наши крупные мастера, так как в своем стремлении к истине человеческая душа едина во всем мире.

<Л. 47> Мы видим богатую коллекцию С<эсю> — поэтическое настроение, основанное на учении Дзэн, огромное умение владеть материалом и техника, совершенство линий.

Сокращение

АВ — Архив востоковедов Института восточных рукописей РАН

Литература

- Духовная культура Китая 2006–2010 — Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2006–2010.
- Конрад 1980 — *Конрад Н.И.* Очерк истории культуры средневековой Японии. М.: Искусство, 1980.
- Малинина 2012 — *Малинина Е.Е.* История японского искусства. Курс лекций. Новосибирск: НГУ, 2012.
- Марахонова 2016 — *Марахонова С.И.* Орден Священного сокровища Сергея Елисеева. СПб.: СИНЭЛ, 2016.
- Николаева 2009 — *Николаева Н.С.* Образы Японии: очерки и заметки. М.: Восточная литература РАН, 2009.
- Dictionary 1980 — A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer. Tokyo; New York: Weatherhill, 1980.
- Japanese Painting 1977 — Japanese Painting. Treasures of Asia / Text by Akiyama Terukazu. London: Edition Skira, 1977.
- Munsterberg 1981 — *Munsterberg H.* The Arts of Japan. An Illustrated History. Rutland; Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1981.
- Noma 1978 — *Noma Seiroku.* The Arts of Japan. Ancient and Medieval. Vol. 1. Tokyo; New York; San Francisco: Kodansha International LTD, 1978.
- Singer 2014 — *Singer K.* (ed.). The Life of Ancient Japan: Selected Contemporary Texts Illustrating Social Life and Ideals before the Era of Seclusion. London; New York: Routledge, 2014.

Интернет-ресурс

- Miyamoto 1997 — *Miyamoto Kiyoshi.* Sesshu and His Visit to the Ming Dynasty of China. March 30, 1997. URL: <http://visit-masuda.main.jp/sesshu-miyamoto3.html>.

References

- A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer.* Tokyo; New York: Weatherhill, 1980 (in English).
- Dukhovnaia kul'tura Kitaia: entsyklopediia: v 5 t.* [Spiritual Culture of China: encyclopaedia in 5 volumes]. Gl. Red. M.L. Titarenko [Chief editor M.L. Titarenko]. Moscow: Vostochnaia literatura RAS, 2006–2010 (in Russian).
- Japanese Painting.* Treasures of Asia. Text by Akiyama Terukazu. London, 1977 (in English).
- Конрад Н.И. *Ocherk istorii kul'tury srednevekovoi Iaponii* [Essay of the History of Culture of the Medieval Japan]. Moscow: Iskusstvo, 1980 (in Russian).
- Малинина Е.Е. *Istoria iaponskogo iskustva.* Kurs lektсий [History of the Japanese Art. A Series of Lectures]. Novosibirsk: NGU, 2012 (in Russian).

- Marakhonova S.I. *Orden Sviashchennogo Sokrovishcha Sergeia Eliseeva* [Serge Elisséeff's Order of the Sacred Treasure]. St. Petersburg: SINEL, 2016 (in Russian).
- Munsterberg, Hugo. *The Arts of Japan. An Illustrated History*. Rutland; Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1981 (in English).
- Nikolaeva N.S. *Obrazy Iaponii: ocherki i zametki* [The Images of Japan: Essays and Notes]. Moscow: Vostochnaia Literatura RAS, 2009 (in Russian).
- Noma Seiroku. *The Arts of Japan. Ancient and Medieval*. Vol. 1. Tokyo; New York; San Francisco: Kodansha International LTD, 1978 (in English).
- Singer, Kurt (ed.). *The Life of Ancient Japan: Selected Contemporary Texts Illustrating Social Life and Ideals before the Era of Seclusion*. London; New York: Routledge, 2014 (in English).

Internet resource

- Miyamoto Kiyoshi. *Sesshu and His Visit to the Ming Dynasty of China*. March 30, 1997. URL: <http://visit-masuda.main.jp/sesshu-miyamoto3.html>.

Elisseeff S.G. Idealistic Landscape in Japan and Sesshū

Introduction, Publication and Commentaries by
Svetlana I. Marakhonova

(Pis'mennye pamiatniki Vostoka, 2017, volume 29, no. 2 (issue 29), pp. 76–96)
Received 15.11.2016.

Svetlana I. Marakhonova

Institute of Oriental Manuscripts, Russian Academy of Sciences; Dvortsovaia naberezhnaia 18, St. Petersburg, 191186 Russian Federation.

Elisseeff's manuscript "Idealistic Landscape in Japan and Sesshū" housed at the Orientalists' Archive of the Institute of Oriental Manuscripts was written around 1920. It may be connected with the series of his lectures on Japanese and Chinese art delivered at the History of Arts Institute in Petrograd in 1917–1920. In his article Elisseeff was the first among the professional Russian and European Orientalists to study the art of Sesshū, an outstanding Japanese artist. The author compares the individual creative style of Sesshū with his Japanese and Chinese predecessors. He shows an exclusive role of Sesshū in the Japanese monochrome ink painting (*suiboku-ga*) during the Muromachi period. Elisseeff shows the very beginning of the "ideal" landscape genre in China and its heyday in the Sung period connected with the Chan Buddhist philosophy. Its postulates were personified in artistic images, especially in scenery. He follows the development of the *suiboku-ga* painting in Japan and its departure from its Chinese origins. The *suiboku-ga* painting was connected with a lot of Zen Buddhist artists, the most prominent of whom was Sesshū. Biographic data of Sesshū and his connections are given.

Key words: S.G. Elisseeff, Sesshū, Japanese art, Chinese art, landscape, *suiboku-ga*, archives, Zen/Chan Buddhism, Muromachi period, emigration, the Institute of Art History.

About the author:

Svetlana I. Marakhonova, Cand. Sci. (History), Scientific Researcher of the Department of Ancient Eastern Studies, IOM RAS (pet.1703@inbox.ru).