

УДК 747

DOI: 10.17223/22220836/41/8

М.С. Третьякова, Н.С. Аганина

ИЕРОГЛИФ И ИКЕБАНА: ОТ БАЛАНСА ИНЬ-ЯН К РАЗРУШЕНИЮ ФОРМЫ СИН-ГЁ-СО

Статья посвящена поиску связи между японскими иероглифами и икебаной, происходящей из единой модели мира, истоки которой мы находим в китайской традиции. Обращаясь к искусству письма и искусству составления цветов в Китае и Японии, мы приходим к выводу о том, что если в китайской традиции иероглиф проявляет тонкую границу между явленным и сокрытым, баланс ян и инь, то в японской традиции происходит эстетизация формы, разрушенной или упрощенной по принципу син-гё-со. Если китайское искусство аранжировки цветов чахуа основывается на балансе инь и ян, то в японской икебана из каллиграфии заимствуется принцип син-гё-со.

Ключевые слова: каллиграфия, икебана, чахуа, син-гё-со, инь-ян, бундзин, вэньжэнь, японская эстетика, китайская эстетика, кудзуси

Российский исследователь японского искусства аранжировки цветов В.А. Пронников в своей книге «Икебана, или Вселенная, запечатленная в цветке» (1985) неоднократно подчеркивал связь икебаны с каллиграфией. Так, он писал о структуре икебаны, что «она организована по принципу построения иероглифа – на точном соотношении линий и пустот, в ней особый пласт образован каллиграфической выразительностью» [1. С. 156]. Сейчас, спустя тридцать лет, мы бы хотели продолжить его исследование и более распространённо ответить на вопрос о том, какова же связь между иероглифами и икебаной.

В ходе работы мы будем опираться на исследования как российских (В.В. Малявин, В.Г. Белозёрова, В.А. Пронников и др.), так и японских авторов (Накамура Ясуо, Сасаоки Рюхо, Кумакура Исао и др.).

Сначала речь пойдет об изначальной, т.е. китайской, структуре иероглифа, который строится на балансе инь и ян и существует в двух измерениях – «прежде небесном» и «после небесном», сокрытом и проявленном. Затем, поскольку икебана – явление японское, мы рассмотрим процесс разрушения китайской структуры в японской каллиграфии, т.е. принцип син-гё-со, и собственно японский тип красоты кудзуси-но би (красота разрушенной и упрощенной формы). После этого мы перейдем к икебана, рассмотрим влияние на нее инь-янской, т.е. китайской, картины мира, конфуцианской трехчастной модели «небо–земля–человек» и проанализируем разрушение формы в икебана по принципу син-гё-со.

1. Структура иероглифа

1.1. Китайский иероглиф: баланс инь и ян, между явленным и сокрытым

Основополагающей категорией китайской философии является универсальная оппозиция инь и ян. В «Книге перемен» инь и ян обозначаются графическими символами: прерывистой и сплошной линиями соответственно.

Возможные комбинации трех линий образуют восемь триграмм. Расположение триграмм имеет два порядка: порядок Прежнего неба (янский) и порядок Позднего неба (иньский). Оба расположения соответствуют начальному этапу космогенеза – так называемому «великому пределу» 太極, наиболее известным символом которого является круг, образованный двумя различно окрашенными «запятыми».

Прежнее небо представляет собой мир «до форм», изначальную пустоту, чистую структуру и показывает возвращение к неизменным «семенам» вещей. Изначально оно изображалось в виде квадрата, внутри которого вписывался круг. В «прежденебесной» последовательности восьми триграмм вверху располагается Небо, а внизу – Земля: Небо над головой Человека, Земля под его ногами. Триграмма, символизирующая Землю, связывается с триграммой, символизирующей Небо, по прямой снизу вверх, что, вероятно, можно считать графическим выражением идеи гармонии инь и ян, поскольку Земля – это инь, а Небо – ян (рис. 1).

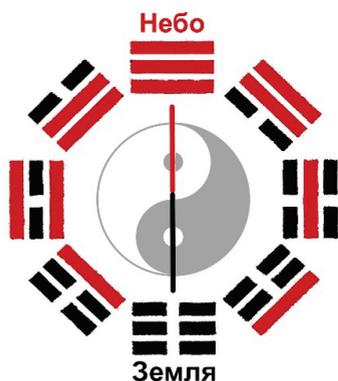


Рис. 1. Визуализация идеи единства Неба–Земли на схеме Прежнего неба

Fig. 1. An idea of unity of the Heaven and the Earth in the 'Earlier Heaven'

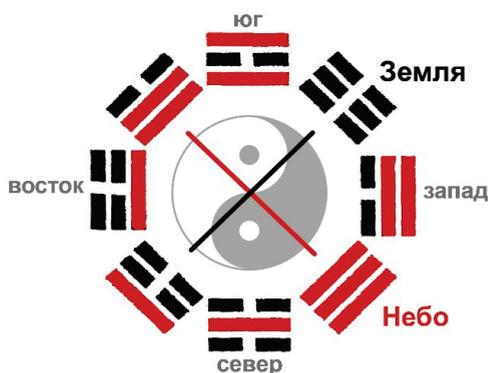


Рис. 2. Визуализация идеи разделенности Неба и Земли на схеме Позднего неба

Fig. 2. An idea of separation of the Heaven and the Earth in the 'Later Heaven'

На схеме Позднего неба триграммы Неба и Земли смещены: Небо больше не располагается над головой Человека, а Земля – под его ногами (рис. 2). Если мы посмотрим на расположение триграмм прежненебесного и поздне-небесного измерений, то увидим, что сумма «иньских» и «янских» черт в противоположных триграммах одинакова (три сплошные черты и три прерывистые). Исключение составляют триграммы двух диагоналей Позднего неба: в «иньской» диагонали только одна сплошная черта, а в «янской» – только одна прерывистая. Такое расположение триграмм можно считать графическим выражением идеи разделенности инь и ян, Неба и Земли (располагаясь под углом, янское Небо и иньская Земля больше не уравнивают друг друга).

Если символом Позднего неба является квадрат, то Прежнее небо принято отождествлять с кругом. Вместе они представляют собой квадрат, описанный вокруг круга. В сорок первой главе Дао-дэ цзина эта идея выражается в образе квадрата, не имеющего углов. «Не имеет углов» и иероглиф, традиционно вписываемый в квадрат, но всегда тяготеющий к кругу.

В современном Китае широко используются прописи с разметкой в виде квадратов, разделенных вертикалью, горизонталью и двумя диагоналями. Эту пространственную схему еще в IV в. призван был выражать иероглиф «вечность» 永. Если мы посмотрим на написание этого знака в прописи, то увидим, что линии иероглифа не совпадают с линиями разметки (горизонтали развернуты под углом, откидные выгнуты по дуге, правая часть знака не является зеркальным отражением левой части и пр.). На рис. 3 иероглиф «вечность» написан в трех стилях: «устав» (кит. кайшу / яп. кайсё), «полуустав» (кит. синшу / яп. гёсё) и «скоропись» (кит. цаошу / яп. сосё).



Рис. 3. Написание иероглифа «вечность» в прописи (устав кайшу, полуустав синшу, скоропись цаошу)

Fig. 3. Chinese character means 'eternity' in lined sheet (regular script kǎishū, semi-cursive script xíngshū, cursive script cǎoshū)

Не совпадают линии потому, что штрих и фон представляют два разных измерения бытия («прежненебесное» и «посленебесное»): штрих прогибается – пустота становится плотной, штрих выгибается – пустота рассеивается. Благодаря дугообразным контурам штрихов пустоте иероглифа «свойственна алмазная твердость». В пятой главе Дао-дэ цина сказано: «Пространство между Небом и Землей подобно кузнечным мехам: пустое – а нельзя его устранишь, надави на него – и из него выйдет еще больше» [2. С. 59].

Переход Прежнего неба к Позднему осуществляется через единый центр, который является вратами между Прежним и Поздним небом. К физическому центру иероглифа стягивается весь знак. Происходят упорядочивание внешне хаотичных движений, их соединение, в результате чего знак «выправляется» (в китайской традиции – становится «одухотворенным»), но не становится «прямым», подчиняющимся геометрическим построениям, – этот момент особенно очевиден в письме по прописи. Вероятно, именно о таком внутреннем «выправлении» знака говорит крупнейший китайский философ XIX в. Лю Сицзай, когда указывает на то, что «замысливаемое, прежненебесное, есть корень письма; проявленное, посленебесное, есть применение письма» (意, 先天, 书之本也; 象, 后天, 书之用也).

Отметим также, что «все принципы каллиграфической пластики в Китае формулируются в соответствии со строением и физиологией человеческого тела», на что указывает В.Г. Белозёрова. Так, в иероглифах выделяют костяк – гу, жилы – цзинь, кровь – сюэ и мышцы – жоу. Костяк гу – это остов, обеспечивающий крепость и силу иероглифа; жилы цзинь – натяжение, соединяющее кости «тонусом внутренних связей»; мышцы жоу – масса, которая долж-

на быть и не «жирной», и не «сухой» (при недостаточном нажиме кисти возникает дефект «журавлиная голень»); 4) кровь сюэ – «циркуляющая» внутри формы (кровь не должна растекаться, иначе возникает дефект «тушевая свинья») [3. С. 96].

Аналогичную терминологию мы встречаем в китайской живописи.

Итак, каллиграфически написанный иероглиф в китайской традиции проявляет тонкую границу между явленным и сокрытым, что проявляется в различии ян и инь, шире – в несовпадении пространственных схем Прежнего и Позднего неба. В нем есть «телесность» и идущая из центра пульсирующая жизнь («дыхание» Прежнего неба), динамичное разворачивание вонне.

1.2. Японский иероглиф: принцип син-гё-со и красота разрушенной формы

Если для китайского иероглифа ключевой является идея баланса инь и ян, связь Прежнего и Позднего неба, то японский иероглиф транслирует несколько иной тип красоты, называемый «кудзуси-но би», или «красота разрушения (или сокращения) [формы]». Красота кудзуси в первую очередь выстраивается по принципу син-гё-со, который теснейшим образом связан с каллиграфией, где он обозначает три стиля письма: «установ»–«полуустанов»–«скоропись». Показательно, что в известном произведении дзэнского монаха периода Муромати Иккю Содзюна (1394–1481) эти три стиля каллиграфии последовательно соединяются, что, вероятно, должно символизировать Путь к просветлению, поскольку произведение представляет собой начальные парные строки из буддистского четверостишия: 諸惡莫作、衆善奉行、自淨真意、是諸仏教 / «Не творить всевозможное зло, следовать всевозможным добродетелям, стремиться к самоочищению, – это и есть весь буддизм» (рис. 4, а).

Позаимствовав из каллиграфии понятие «син-гё-со» 真行早, японцы распространили его на другие сферы искусства: живопись, сад, икебану, чайную церемонию, стихи рэнга и пр. Понятие «син-гё-со» проникло даже в сферу музыки и театра, где его аналогом стало дзё-ха-кю 序破急 – «порядок–нарушение [порядка]–ускорение». Известный японский исследователь Накамура Ясуо (1919–1996) приводит текст XV в. по икебанае, где указывается, что «порядок» соответствует «установу», «нарушение» – «полуустанову», а «ускорение» – «скорописи» [4. С. 303].

Так в японском традиционном искусстве сформировался тип красоты, который называют *кудзуси-но би* 崩しの美, т.е. «красота разрушения (или сокращения) [формы]». Сам термин «кудзуси» часто используется в японском языке как сокращение от кудзуси-гаки – написания знаков в скорописи и полуустанове. Иэмото одной из школ икебаны Сасаока Рюхо трактует *кудзуси-но би* как «природную» красоту асимметрии и приводит в пример криволинейные столбы в чайных, а также японскую архитектуру, в ходе своего развития утратившую симметричность планировок [5. С. 111]. Таким образом, *кудзуси-но би* – это отход от строгого, формального, симметричного, торжественного. Своего рода стадиями кудзуси является син-гё-со.

Как справедливо отмечает исследователь из Осаки Масаси, син – это базовая классическая форма, стандарт; гё – среднее между син и со, разрушение, изменение или сокращение некоторых

элементов син; со – это уже создание нового стиля на основе сокращений и изменений базовой формы [6. С. 4].



Рис. 4. Красота разрушенной формы кудзуси-но би в японской каллиграфии: *a* – буддийское четверостишие кисти дзэнского монаха Иккю Содзюна, *б* – хайку Басё кисти А. Такаги (2014).

Fig. 4. Beauty of broken or simplified form 'kuzushi-no bi' in Japanese calligraphy: *a* – Zen phrase written by Buddhist monk Ikkyū Sōjun, *b* – haiku of Bashō written by A. Takagi (2014).

Отметим две особенности японского принципа син-гё-со:

1. Согласно Накамура Ясуо, сначала формируется две противоположности – син и со (как ян и инь), а затем появляется промежуточная форма гё [4. С. 313–315].

2. Также Я. Накамура указывает, что внутри всех трех ступеней син-гё-со могут выделяться свои син-гё-со, тогда появляются син-но син, син-но гё (или собственно син), син-но со... со-но со [Там же. С. 315–318]. Этот принцип наиболее отчетливо прослеживается в икебана, интерьере, оформлении свитков.

Отметим, что последнее схоже с китайской идеей баланса инь и ян, который бесконечно проявляется на микро- и макроуровнях (баланс инь-ян в свитке, иероглифе, отдельной черте иероглифа).

Можно с уверенностью сказать, что в японской культуре принцип баланса инь-ян, характерный для Китая, постепенно перестал быть ключевым, и японские иероглифы в целом утратили явную стянутость к центру, контраст выносных элементов в уставных стилях (по этой причине китайские иероглифы часто кажутся зрительно более мелкими). Хотя смещение центра и отсутствие контраста встречается и среди манер китайских каллиграфов,

в Японии такая манера стала излюбленной. В свете сказанного представляется вполне естественным, что в Японии не используются китайского типа прописи с диагоналями, четко определяющими геометрический центр знака.

Квинтэссенцией «красоты разрушенной формы кудзуси-но би» можно считать японскую азбуку хирагану, которая представляет собой упрощенные иероглифы, но не сводится к китайской скорописи.

Пожалуй, наиболее ярко современную эстетику кудзуси-но би выражает крупноформатное письмо хираганой – жанр, оформившийся во второй половине XX в. В качестве примера можно привести известное хайку Басё (1644–1694), написанное А. Такаги (рис. 4, б): 古池や蛙とび(比)こむ(牟)水の音 «Старый пруд / Прыгнула в воду лягушка / Всплеск в тишине» (перевод В.Н. Марковой).

Здесь не только разрушаются отдельные знаки, но наклоняются и смещаются оси столбцов с тем, чтобы передать ощущение красоты момента (зрительно устойчивому столбцу «старый пруд» противопоставляются столбцы, посвященные прыжку лягушки).

Итак, мы увидели, что в Японии связь иероглифа с инь-янской моделью мира ослабла, и ей на смену пришла эстетизация разрушенной формы, принцип син-гё-со. Насколько мы можем судить, аналогичную трансформацию претерпела и японская икебана.

2. Структура икебаны

2.1. Искусство аранжировки цветов в Китае

Прежде чем обратиться к японской икебанае, скажем несколько слов об искусстве аранжировки цветов в Китае.

Одним из истоков и китайского искусства аранжировки цветов, и японской икебаны считаются «жертвенные» цветы, которые ставят Будде [8. С. 7], по причине чего в них сильно буддийское влияние, на что указывает Ли Хуйлин. Он также пишет о том, что японское искусство аранжировки цветов, хотя и имеет китайские истоки, в дальнейшем развивалось самостоятельно [9. С. 4].

Отметим также, что в Китае цветочные композиции впоследствии «стали важной частью в повседневной жизни литераторов [вэньжэнь]» [8. С. 7], поэтому о них мы узнаем прежде всего из книг литераторов: «Трактата о цветах в вазах» (Чжан Цяньдэ, 1595 г.) и «Истории ваз» (Юань Хундао, 1599 г.).

Важнейшим принципом китайского искусства аранжировки цветов является идея гармонии с природой [Там же. С. 18], при этом под «гармонией» имеется в виду идея баланса. Ли Хуйлин, проводя аналогию между искусством аранжировки цветов и живописью, приводит «Шесть канонов» Се Хэ. Первый – «одухотворенный ритм живого движения» (в пер. Е.В. Завадской), второй – «органическая структура, или – буквально – „костяная структура“... В китайской живописи кость – это непрерывная сильная линия от начала и до конца», – пишет он [9. С. 11]. Таким образом, речь идет об ощущении движения *цы* и крепких «костях» аналогично тому, как это осуществляется в каллиграфии.

Баланс – это баланс инь и ян. Как отмечает Ли Хуйлин, «разные элементы должны быть в согласии друг с другом», при этом компоненты должны быть «сбалансированы, но не с помощью симметрии». Затем он приводит примеры

такого баланса, когда один основной элемент (он может быть более крупным или более высоким) по одну сторону от центра уравнивается несколькими дополнительными элементами по другую его сторону. При этом важно, чтобы ветки разных размеров и находящиеся в разных позициях выражали «единство и гармонию», например имея схожую форму [Там же. С. 19–20].

Приведем пример баланса инь и ян (рис. 5). Слева: две ветки белых хризантем, большая и малая, уравниваются друг друга; справа сверху: две основных ветки уравниваются друг друга на одной ветке сосны, один высокий красный пион уравнивается двумя низкими; справа снизу: три ветки калины в голубой вазе и три розы в розоватой вазе – основная ветка отклоняется от центральной оси, остальные ее уравнивают.

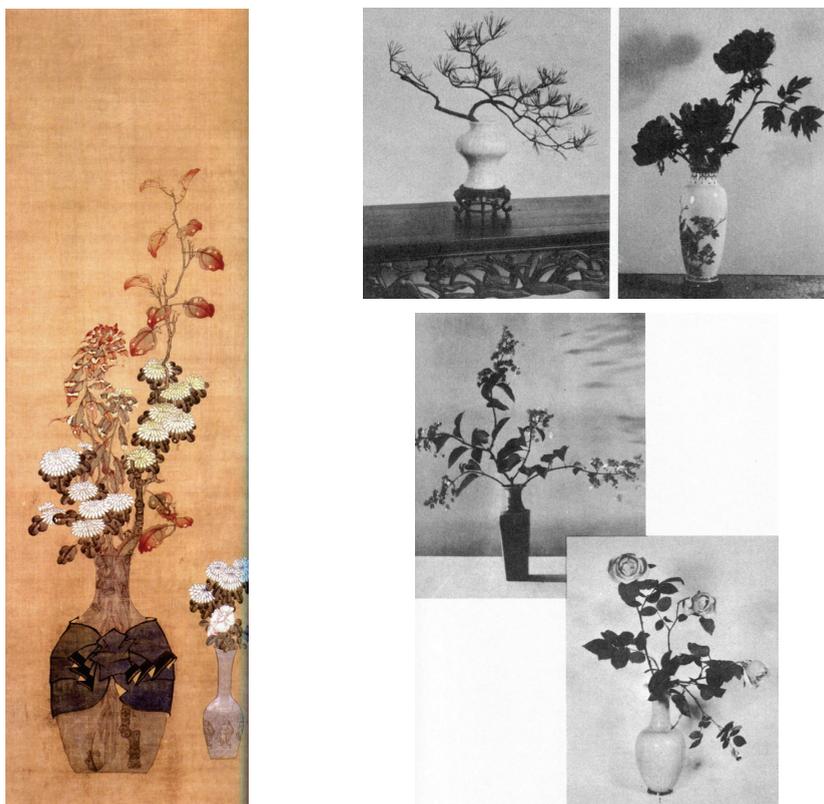


Рис. 5. Баланс инь и ян в китайских цветочных композициях: большая и малая ветки хризантемы; высокий пион и два низких; слегка отклоняющиеся от основной вертикали ветки калины или розы, уравниваемые более короткими наклонными ветками и т.п.

Fig. 5. Balance of Yin Yang in Chinese flower arrangement: high and low stems of chrysanthemum; one high stem of peony and two low stems; almost vertical high branch of viburnum and rose balanced with shorter inclined branches etc.

Кроме того, в «Истории ваз» Юаня Хундао указывается, например, что если ветка цветущей сливы является главным элементом, то камелия – это «служанка», т.е. дополнительный элемент. Как мы увидим позднее, такой классический для эпохи Мин сюжет, в основе которого лежит баланс инь и ян, до сих пор часто используется в японских композициях для чайной церемонии [8. С. 133].

Отметим, что китайское искусство аранжировки цветов, хотя и со своей спецификой, получило развитие и в Японии в эпоху Эдо – параллельно с искусством икебаны типа сэйка развивался стиль *бундзин-икэ*, или *бундзин-бана*, т.е. искусство икебаны литераторов (см. п. 2.3).

2.2. Икебана в Японии

Как указывает Сасаока Рюхо, изначально основой икебаны являются не цветы, а ветви деревьев [5. С. 33]. По этой причине именно ветви обычно составляют основу икебаны, ее «костяк». В этом важнейшее отличие японской икебаны от европейской флористики.

Кроме того, одним из истоков икебаны, как уже говорилось, считаются *куэ* 供花, или «жертвенные цветы», т.е. цветы, которые ставят Будде или в память о покойном [Там же. С. 35]. Этот факт указывает на изначально сакральную, а не декоративную функцию цветов в японской культуре. Не зря В.А. Пронников называет икебану «иконой», указывая на то, что ее асимметричная структура соответствует «„лицу“ абсолютной природы» [1. С. 142–143], т.е. трактует икебану как икону, в лике которой человек почитает всю природу. Сравнение икебаны с иконой примечательно тем, что косвенно указывает на сакральную модель мира, заключенную в икебане (ту же аналогию можно провести и в отношении иероглифа).

Рассмотрим композиции *рикка* 立花, или «стоячие цветы», школы Икэнобо – наиболее старого направления икебаны (сам термин «рикка» относят к XVII в., хотя школа возникла значительно раньше, в XV в.) (рис. 6).

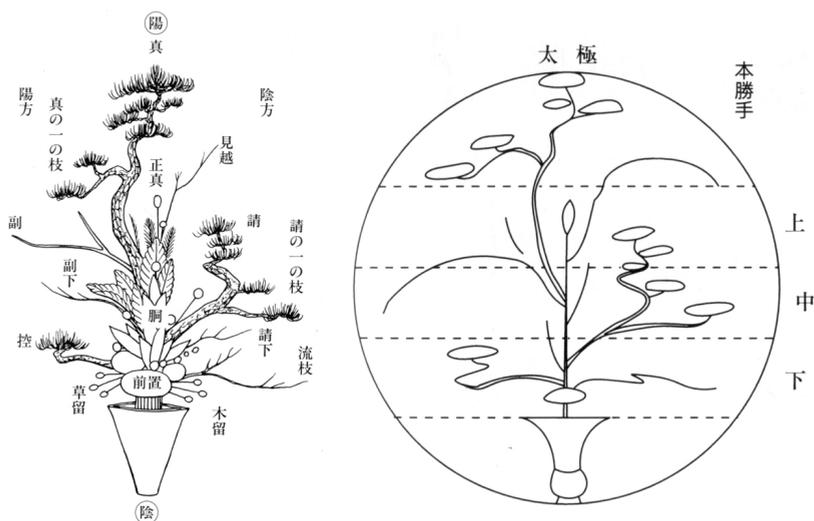


Рис. 6. *Рикка* школы Икэнобо, вписанная в «великий предел» и имеющая янскую (сверху и слева) и иньскую (снизу и справа) части

Fig. 6. *Rikka* of Ikenobo school inscribed in a circle of 'taiji' or Supreme Ultimate, it has Yin (bottom right) and Yang (top left) parts

По надписям на рисунке отчетливо видно, что *рикка* вписывается в круг, имеющий янскую (陽, световую, слева и сверху) и иньскую (陰, теньную, справа и снизу) части (надпись над кругом 太極 обозначает «великий предел») [10. С. 112–117]. Кроме того, *рикка* имеет четкую основную ось *син* 真

(в данном случае ее образуют два элемента, в название которых входит этот иероглиф) и множество дополнительных осей и элементов со своими названиями. Согласно Сасаоке Рюхо, *рикка* – это «уменьшенная копия природы» и вместе с тем символ Будды. Он также делает вывод, что структура *рикка* «очень похожа на мандалу» [5. С. 64].

С середины эпохи Эдо (1603–1868) появляется много других школ икебаны, и вместе с тем формируется более простая композиция, называемая *сэйка* 生花 (иероглифы те же, что в слове «икебана»). Эта форма примечательна не только тем, что она ближе к современному пониманию слова «икебана», но и тем, что в ней выражается конфуцианская модель «небо–земля–человек» (тэн-ти-дзин, 天地人) [Там же], существующая в икебана и поныне. В школе Икенобо это направление получило название *сёка* 生花 (иероглифы снова те же) и развивается до сих пор.

Отметим, что конфуцианская модель «небо–земля–человек» стала обоснованием числа «три», трехчастной модели, подготовив тем самым почву для перехода к идее син-гё-со. Для наглядности продемонстрируем схему из старого учебника школы Сёгэцудо-корю, связывающую инь-янскую модель, модель «небо–земля–человек», и принцип син-гё-со в икебанае [11. С. 38]. На рис. 7 на виде сверху мы видим круглую в сечении вазу: в соответствии с китайской системой *у-син* по кругу расположено пять элементов, связанных с триграммами Прежнего неба, поэтому стихии дерева две. Круг *у-син* отражает инь-янскую модель, поэтому наверху располагается небо (ян), внизу земля (инь) (рис. 8). Верхняя грань вписанного шестигранника – это устав «син» (она янская), нижняя грань – скоропись «со» (она иньская), горизонталь, соединяющая оставшиеся грани – полуустав «гё».

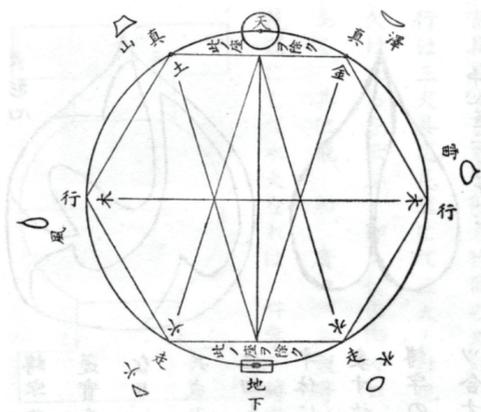


Рис. 7. Схема, связывающая инь-янскую модель, модель «небо-земля-человек» и принцип син-гё-со в икебанае (изображена ваза на виде сверху)

Fig. 7. Connection of Yin-Yang model with model of Heaven – Earth – Human and principle Snin – Gyo – So (vase in top view)

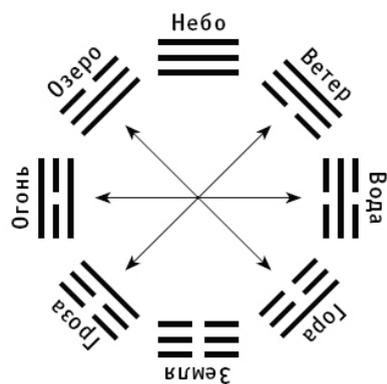


Рис. 8. Три гармоничные пары триграмм Прежнего неба, имеющие одинаковое количество «иньских» и «янских» черт

Fig. 8. Three harmonious pairs of trigrams of the 'Earlier Heaven', which has the same quality of Yin's and Yang's strokes

По всей видимости, линия «гё» связывается здесь с балансом инь-ян и с человеком как связующим звеном между небом и землей. В плане триграмм, верхняя грань соотносится с гармоничной парой Прежнего неба «Дуй» («Водоем») и «Гэнь» («Гора»), центральная горизонталь – с «Чжэнь»

(«Гром») и «Сюнь» («Ветер»), нижняя грань – с «Кань» («Вода») и «Ли» («Огонь»). Вместе они символизируют формальную множественность человеческого мира, три уровня взаимодействия инь и ян.

Важной особенностью *сэка* является *мидзугива* – центральная точка (на фронтальном виде), из которой «растет» икебана. Сколько бы ни было растений, все они должны быть составлены в ровную линию друг за другом так, чтобы спереди казалось, что точка *мидзугива* равна толщине одного стебля [10. С. 60] (точка *мидзугива* отчетливо видна на рис. 9 и 11).

На сайте школы Корю, существующей в Японии с середины эпохи Эдо, приводятся схема из «Корю: сэйка тайкёку дзусэцу» («Иллюстрированный комментарий к „великому пределу“ цветов сэйка школы Корю») (рис. 10) и пояснение к ней. В комментарии раскрывается не только принцип «небо–земля–человек» (тэн-ти-дзин, 天地人), но и «небо – круг, земля – квадрат» (тэн-эн-ти-хо:, 天円地方) [12], т.е. принцип мандалы. На рисунке хорошо видно, что у сэйка школы Корю есть округлая и «квадратная» части.

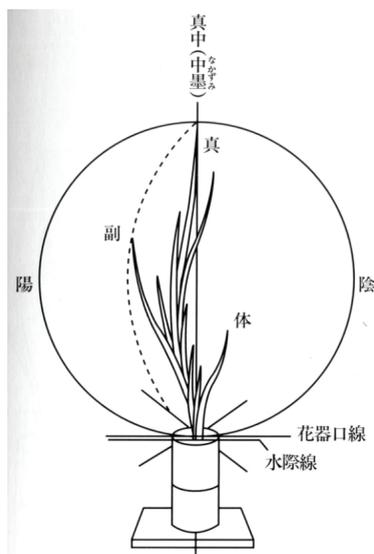


Рис. 9. Сэка школы Икэнобо, вписанная в «великий предел» и имеющая янскую и иньскую стороны

Fig. 9. Shoka of Ikenobo school inscribed in a circle of 'tâiji' or Supreme Ultimate and having Yin and Yang parts

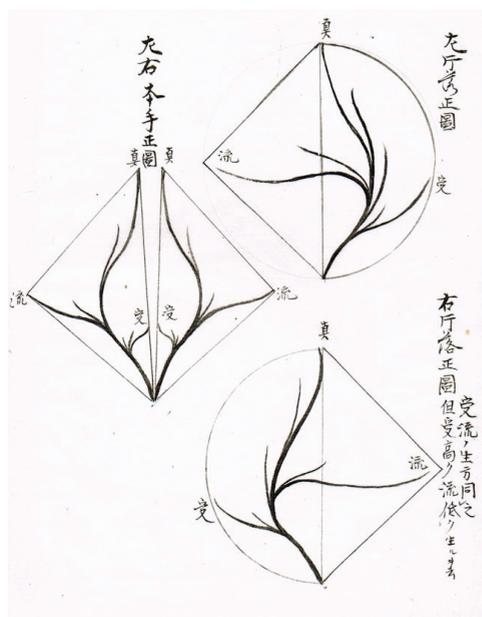


Рис. 10. Сэйка школы Корю: принцип «небо – круг, земля – квадрат»

Fig. 10. Seika of Koryu school: principle 'Heaven is circle, Earth is square'

Уже в сэйка школы Икэнобо (*сэка*) мы встречаем варианты формы «син», «гё» и «со» (рис. 11). Форма «син» 真 – это когда вся икебана, в том числе ось «син» 真, тяготеет к вертикали. Форма «гё» 行 – ветка «син» 真 имеет большой изгиб, ветка «со» 副 также сильнее отклоняется. Форма «со» 草 – форма веток и сосуда еще более свободная [9. С. 68–77].

В XIX в. в икебана оформилось знакомое нам сегодня «правило треугольника» [13. С. 171], когда три оси ставятся не в одну точку или в один ряд, а в три разных точки, образующих треугольник. «Принцип треугольника» используется в двух других (после Икэнобо) наиболее известных сегодня

школах икебаны – Охара и Согэцу [14. С. 67; 15. С. 57–58]. Основатели и школы Охара (Охара Унсин (1861–1917)), и школы Согэцу (Тэсигахара Софу (1900–1979)) изначально принадлежали школе Икэнобо [5. С. 45–46].

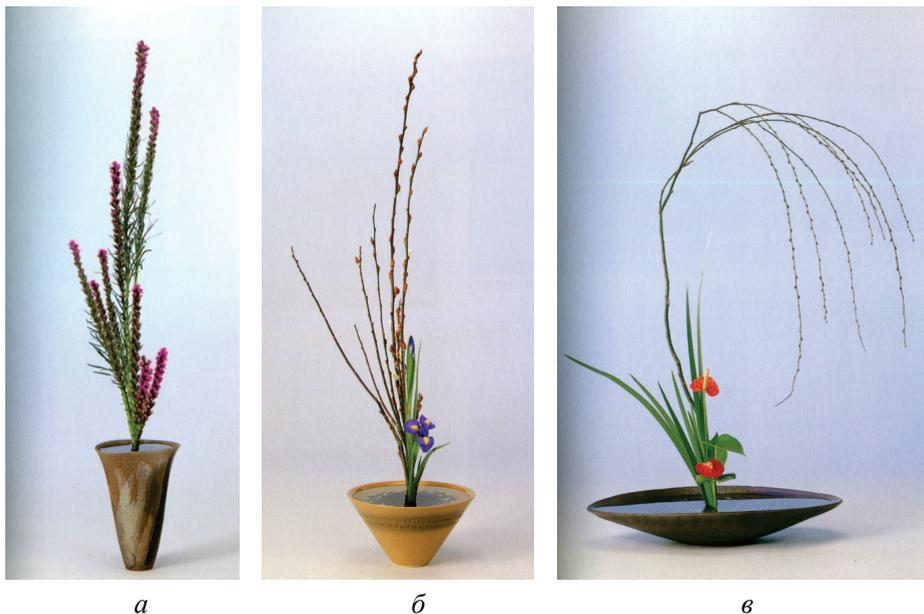


Рис. 11. Сёка школы Икэнобо: а – форма «син»; б – форма «гё»; в – форма «со»

Fig. 11. Shoka of Ikenobo school: a – Shin; b – Gyo; c – So

Рассмотрим «правило треугольника» на примере морибана (цветы в плоском сосуде) школы Согэцу (основана в 1927 г.). На схеме на виде сверху хорошо видно, что три основных оси икебаны выходят из точек, образующих равносторонний треугольник [16. С. 36] (рис. 12). Насколько мы можем судить, икебана школы Согэцу (草月) в целом тяготеет к со 草, к скорописи. Примечательно, что икебана на рис. 12, которая была создана основателем школы Тэсигахара Софу, напоминает старый пруд, и в ней много тишины. Кстати, как отмечает В.А. Пронников, «самое сильное влияние на икебану в период Эдо оказала поэзия хайку, в первую очередь гениальное творчество Мацуо Басё, глубину и совершенство его хайку считали образцом для композиции икебаны» [1. С. 37].

Отметим, что в икебанае школы Согэцу сохраняется принцип «небо–земля–человек», а инь-янская тематика нивелируется аналогично тому, как мы наблюдали это в каллиграфии.

Говоря об икебанае школы Согэцу, необходимо упомянуть искусство составления *тябана* 茶花, или «чайных цветов», композиций для чайных церемоний. Изначально они противостояли *рикка* и *сэйка*, поскольку в *тябана* использовался способ установки цветов *нагэирэ*, в котором нет ни жесткой вертикали, ни точки *мидзугива*. Как справедливо отмечает Кумакура Исао, изначально *нагэирэ* ставились в свободной форме, но со временем обрели установленный вид [13. С. 167–170]. Сейчас *нагэирэ* – одно из направлений школы Согэцу.

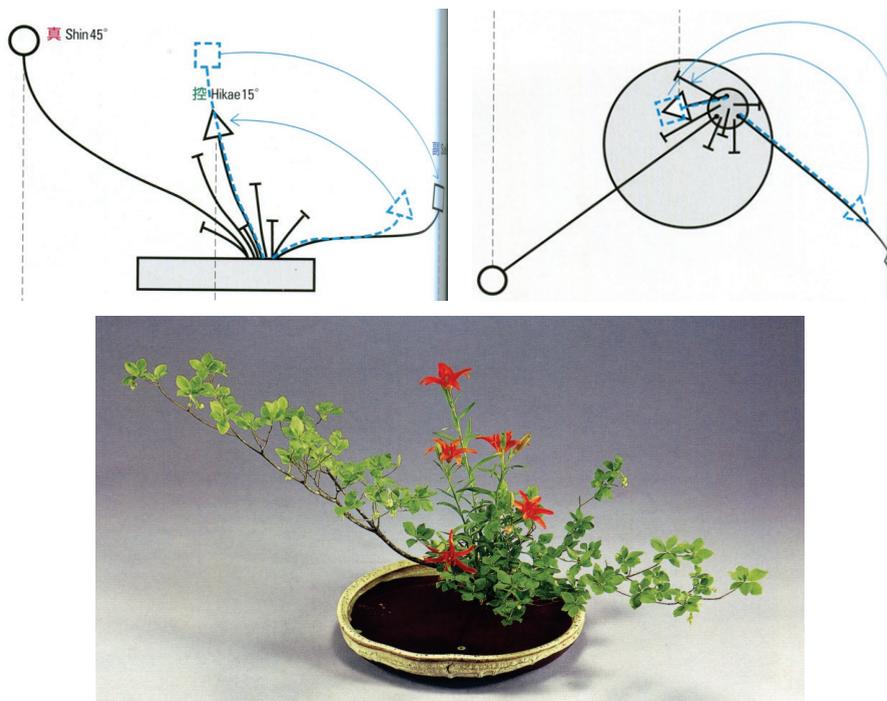


Рис. 12. Морибана школы Согэцу; наверху справа схема с «правилом треугольника»

Fig. 12. Moribana of Sogetsu School, on the top there is the 'rule of triangle'

Однако по отношению к торжественной икебанае школы Икэнобо все чайные цветы можно отнести к скорописи со, *тябана* также имеют свои формы син-гё-со (рис. 13).

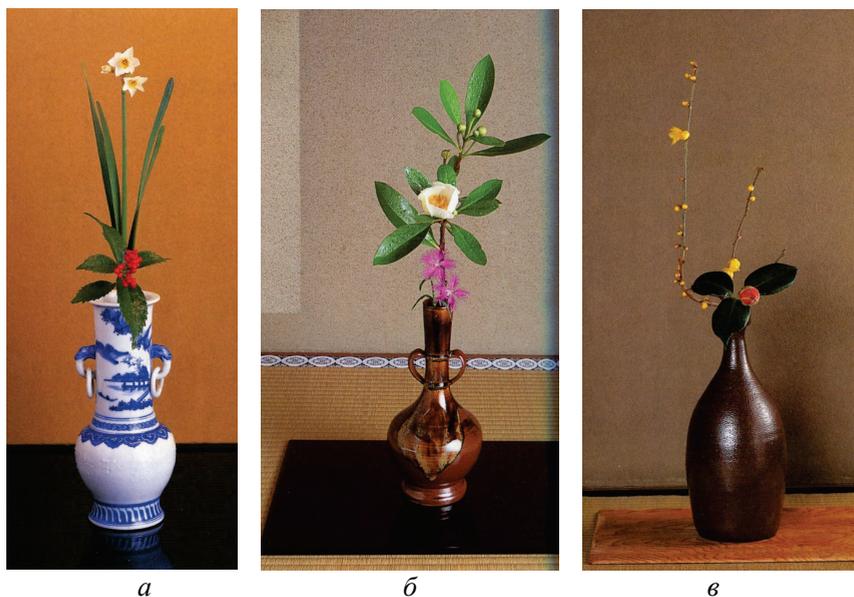


Рис. 13. Тябана, или «чайные цветы»: а – форма «син»; б – форма «гё»; в – форма «со»

Fig. 13. Chabana or 'tea ceremony flowers': a – Shin; b – Gyo; c – So

Согласно Одзава Сосэй, композиции син выглядят прямостоячими [17. С. 28], а в композициях со ось ослабляется. Кроме того, к форме «син» относятся металлические и фарфоровые вазы, к форме «гё» – керамические глазурованные сосуды, к со – керамические неглазурованные и бамбуковые вазы, плетеные корзины. Различия имеют и досочки, на которые ставятся вазы [Там же. С. 21–23].

Итак, хотя в китайском искусстве аранжировки цветов, как и в китайской каллиграфии, основной является идея баланса инь и ян, в японской икебана превалируют трехчастные модели и принципы: разрушение и упрощение по принципу син-гё-со, трехосевая структура, «правило треугольника». Насколько мы можем судить, переход от двухчастной инь-янской модели к трехчастной позволила осуществить конфуцианская модель «небо–земля–человек».

2.3. Икебана литераторов: между Японией и Китаем

Как видно из нашего исследования, японская икебана (生け花) не была просто заимствована из Китая и в большой степени формировалась независимо от китайской *чахуа* (插花). Однако сейчас мы рассмотрим направление японской флористики, созданное под сильным влиянием именно китайской эстетики – это цветы литераторов *бундзин* (кит. *вэньжэнь*, 文人).

Для начала скажем о том, кто такие *вэньжэнь* и *бундзин*. Ватанабэ Сокэй указывает, что изначально в Китае словом «*вэньжэнь*» называли людей высоких моральных качеств, а с введением системы государственных экзаменов кэцзюй стали называть тех, кто успешно сдал этот экзамен, т.е. ученых. Затем *вэньжэнь* стали называть не только тех, кто изучал науки, но и тех, кто увлекался поэзией и живописью [18. С. 15–16]. Охара Хоун отмечает, что вкусы литераторов *вэньжэнь* сформировались в эпоху Сун (960–1279), и одним из увлечений *вэньжэнь* были цветы *чахуа* [19. С. 11].

В Японии общество литераторов *бундзин* сформировалось в середине эпохи Эдо (1603–1868), т.е. намного позднее, чем в Китае. Естественно, между китайскими *вэньжэнь* и японскими *бундзин* существовало немало различий, в частности *бундзин* не являлись определенным сословием. Так или иначе, по определению С. Ватанабэ, японские *бундзин* – это те, кто хорошо знал китайские тексты и картины, стремился к образу жизни китайских *вэньжэнь* и увлекался изящным (фурю) [18. С. 19]. Одним из увлечений японских литераторов *бундзин* стал чай *сэнча* (*сэнча-до*) [19. С. 11], по причине чего цветы *бундзин*, *бундзин-бана* – это, прежде всего, цветы которые ставят для чайной церемонии *сэнча-до*.

Само слово «*бундзин-бана*», т.е. «цветы литераторов», появилось лишь в эпоху Мэйдзи (1868–1912), в эпоху Эдо *бундзин* называли свои цветы *со:ка* (插花, японское произношение китайского слова *чахуа*) или *хэйка* (瓶花) [Там же. С. 14]. *Хэйка* для чайной церемонии *сэнча-до* «преисполнена китайским вкусом», – отмечает Охара Хоун. Ватанабэ Сокэй пишет, что «цветы *сэнча-до* нельзя поставить без осознания себя как *бундзин* или *вэньжэнь*» [18. С. 47].

Традицию *бундзин-бана* продолжает школа икебаны Охара. Цветы в высокой вазе здесь также называются *хэйка*. Основой *хэйка* являются *нагирэ* и *бундзин-бана* [20. С. 95]. Кроме того, в школе Охара существует отдельное направление *бундзин-тё* – цветы «в духе *бундзин*», или, по определению Охары Хоуна, – «цветы любителей [*amateur*], развлекающих [*асобу*] себя

хобби» (рис. 14) [19. С. 1]. И хотя в хэйка школы Охара, как и в любой икебанае, есть определенные схемы построения, а в цветах бундзин-тё их нет, трудно отделить хэйка Охара от бундзин-тё [Там же. С. 134–135].

Отметим, что в хэйка есть ограничения по сочетанию растений, при этом эти сочетания зависят от времени года [20. С. 95]. В направлении бундзин-тё также есть ограничения, поскольку «темой [для цветочных композиций] являются китайские стихи и картины» [Там же. С. 135]. По этой причине выбор растений и их сочетание в бундзин-тё отражают не столько связь с временем года, сколько связь с литературой и картинами, некий скрытый смысл, понятный лишь образованному человеку. В направлении бундзин-тё существуют целые словари таких сочетаний, «изящных тем», называемых *мэйгогадай* (迷語画題) [18. С. 123]. Темы *мэйгогадай* были взяты из картин китайских литераторов вэньжэнь [Там же. С. 50].



Рис. 14. Школа Охара, направление *бундзин-тё*: *а* – цветы в высокой вазе, *мэйгогадай* – 長春富貴 (пион и китайская роза); *б* – моримоно (листья, плоды и корни лотоса, цимбидиум и хризантемы)
Fig. 14. Ohara school, *bunjin-cho* flowers: *a* – flowers in the vase, *meigogadai* 長春富貴 (Peony and Rose chinensis); *b* – *morimono* (lotus leaves, fruits and roots, cymbidium and chrysanthemum)

Итак, икебана литераторов тесно связана с текстами, она поэтична. Какова же ее связь с каллиграфией?

Выше мы уже писали о «костях» иероглифов и цветов на картинах. Интересная связь с каллиграфией обнаруживается в *моримоно* для церемонии сэнча-до. Моримоно – это композиции из фруктов и овощей. Согласно С. Ватанабэ, изначально моримоно служили украшением кабинетов китайских вэньжэнь, и в них, по всей видимости, использовались как местные, так и экзотические фрукты и овощи, доставляемые по шелковому пути [Там же. С. 119].

Ватанабэ Сокэй приводит схему моримоно из девяти элементов, где базовая форма ставится в форме иероглифа «сердце», а вариант – в форме иероглифа «ветер» (рис. 15) [Там же. С. 120].

Интересно, что морибана (цветы в плоской вазе) в сэнча-до является как бы разновидностью моримоно, поскольку цветы ставятся на доску, подставку или поднос без воды [Там же. С. 49]. Отметим, что растения в сэнча-до могут соседствовать с принадлежностями для письма, камнями и т.п., напоминая натюрморт (правда, французское слово *nature morte* обозначает «мертвую природу», а японское слово «икебана» 生け花 все-таки содержит иероглиф

«жить»). На рис. 16 темой морибана для сэнча-до является образ бундзин, который остановился отдохнуть (*асобу*) и выпить чаю в горах.

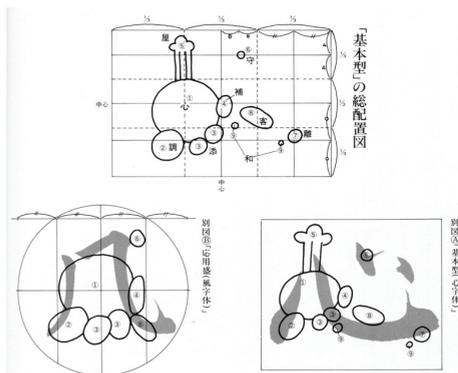


Рис. 15. Моримонно для сэнча-до из девяти элементов: базовая форма в форме иероглифа «сердце» (справа), вариант – в форме иероглифа «ветер» (слева)

Fig. 15. Morimono of nine elements for *sencha-do*: basic form with shape of 'heart' character (right); variation – with shape of 'wind' character (left).



Рис. 16. Морибана для сэнча-до, *meigogadai* – 仙子幽谷 (камень, поросший мхом, орхидея, металлический краб)

Fig. 16. Moribana for *sencha-do*, *meigogadai* – 仙子幽谷 (stone covered with moss, orchid, metal crab)

Таким образом, в моримонно для чайной церемонии сэнча-до мы встречаем использование иероглифов в самой композиции, своего рода создание некоего рельефа из овощей и фруктов, в котором проступает узор-вэнь. Насколько мы можем судить, такая связь иероглифики с флористикой имеет скорее китайский, нежели японский вкус, хотя сама икебана в «духе вэнь-жэнь» несет в себе черты обеих эстетических традиций.

Вывод

Мы можем сделать вывод о том, что между иероглифом и икебаной можно проследить более глубокую связь, выходящую за пределы «точного соотношения линий и пустот» и «каллиграфической выразительности» последней. И каллиграфия, и икебана являются одухотворенными искусствами, транслирующими определенные модели мира, и в этом смысле сравнимы с иконой. Если каллиграфически написанный иероглиф в китайской традиции проявляет тонкую границу между явленным и сокрытым, баланс ян и инь, то в японской традиции происходит эстетизация формы, разрушенной или упрощенной по принципу син-гё-со. Если китайское искусство аранжировки цветов основывается на балансе инь и ян, то в японской икебана главенствует трехчастная модель: разрушение и упрощение формы по принципу син-гё-со.

Литература

1. Пронников В. Икебана, или Вселенная, запечатленная в цветке. М.: Наука, Гл. ред. восточ. лит., 1985.
2. Лао-цзы. Дао-дэ цзин / пер. Владимир Малявин. М.: АСТ: Астрель, 2005.
3. Белозёрова В. Искусство китайской каллиграфии. М.: Рос. гос. гуман. ун-т, 2007.
4. 中村 保雄「真行草の世界」『日本芸能史』第3巻 – 中世, 東京: 法政大学出版, 1963: 300–355. [Накамура Ясуо. «Мир син-гё-со». История японского театра. Токио: Изд-во Ун-та политики и права, 1963. Т. 3. С. 300–355]. (На яп. яз.)
5. 笹岡 隆甫『いけばな: 知性で愛でる日本の美』東京: 新湖社, 2011 [Сагаока Рюхо. Икебана: интеллектуально постигаемая красота Японии. Токио: Синтё-ся, 2011]. (На яп. яз.)

6. 小瀬昌史「日本の伝統芸能における型論—真行草—」『大阪市立大学大学院修士論文梗概集』 no. 3 (2004) [Осэ, Масаси. «Формы традиционного японского искусства: син, гё, со : сб. тезисов магистерских диссертаций Осацкого городского университета. 2004. № 3] URL: http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuuonn_kougai/ose.pdf (На яп. яз.).
7. 笠倉 奈都「書道と禅」『日本文化と禅』 no. 22 (2006): 89–101 [Касакура Нацу. Каллиграфия и дзэн // Японская каллиграфия и дзэн. 2006. № 22. С. 89–101] (На яп. яз.).
8. Li Xia. *Modern Reader on the Chinese Classics of flower arrangement*. New York : Better Link Press, 2018.
9. Li Hui-Lin. *Chinese flower arrangements*. Princeton NJ : Van Nostrand, 1959.
10. 池坊 専永 (監) 『はじめての池坊いけばな入門』 東京 : 講談社, 1999 [Икэнобо Сэнъэй. Введение в икэбана школы Икэнобо. Токио : Синко-ся, 1999]. (На яп. яз.)
11. 五大坊 蓬廬『日本生花司松月堂古流伝書』第1巻(天), 京都 : 松月会本部, 1954 [Годайбо Хоро. Японская икэбана : учебник школы Сёгэцудо-корю. Киото : Сёгэцу-кай, 1954. Т. 1.] (На яп. яз.)
12. 「古流について」 [О школе Корю]. URL: <http://www.ikebana-koryu.jp/about/> (дата обращения: 19.11.2019) (На яп. яз.).
13. 熊倉 功夫『茶の湯といけばなの歴史 : 日本の生活文化』 東京 : 左右社, 2012 [Кумакура Исао. История чайной церемонии и икэбана: культура Японии. Токио : Саю-ся, 2012] (На яп. яз.).
14. 小原 豊雲『小原流いけばな 基礎花型教本』 東京 : 小原流出版, 1989 [Охара Хоун. Икэбана школы Охара : учебник базовых схем. Токио : Охара-рю сюппан, 1989] (На яп. яз.).
15. Николаенко Н. Икэбана – искусство и народная традиция Японии. М. : ИзографЪ, 2005.
16. 勅使河原 茜『草月のいけばな 1花型 2花型』 東京 : 草月文化事業出版, 2017 [Тэсигахара Аканэ. Икэбана школы Согэцу : схемы 1–2. Токио : Согэцу бунка дзигё, 2017] (На яп. яз.).
17. 小澤 宗誠『ピフォーアフターでわかる 初心者のための茶花の入れ方』 京都 : 淡交社, 2018 [Одзава Сосэй. Как ставить тябана для новичков: разбираем «до» и «после». Киото : Танко-ся, 2018] (На яп. яз.).
18. 渡辺 宗敬『煎茶席の花』 東京 : 学習研究社, 1981 [Ватанабэ Сокэй. Цветы чайной комнаты сэча. Токио : Гакусю кэнкю-ся, 1981] (На яп. яз.)
19. 小原 夏樹『文人調いけばな作品集 花間清遊』 東京 : 小原流出版, 1991 [Охара Нацуки. Сборник произведений в стиле бундзин-тё: изящное развлечение среди цветов. Токио : Охара-рю сюппан, 1991] (На яп. яз.).
20. 小原 豊雲『小原流師範科教本』 東京 : 小原流文化事業部, 1974 [Охара Хоун. Учебник для получения квалификации школы Охара. Токио : Охара-рю бунка дзигё-бу, 1974] (На яп. яз.).

Maria S. Tretyakova, Nadezhda S. Aganina, Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: mashanadya@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 95–111.

DOI: 10.17223/2220836/41/8

JAPANESE CHARACTERS AND IKEBANA: FROM YIN YANG BALANCE TO BREAKING OF FORM WITH SHIN GYO SO

Keywords: calligraphy; ikebana; chahua, shin-gyo-so; yin-yang; bunjin; wenren; Japanese Aesthetics; Chinese Aesthetics; kuzushi.

This study investigates a deep connection between Japanese characters and Ikebana, which is due to the fact that Japanese characters as well as ikebana express the same picture of the world. Because the basis of this model of the world is laying in the Chinese tradition, we will first examine the Chinese characters and Chinese art of flower arrangement or *chahua*, and then the Japanese characters and Japanese ikebana.

In the study, we refer not only to the works of Russian researchers, such as V.V. Malyavin, V.G. Belozorova and V.A. Pronnikov, but, to a greater extent, to sources in Japanese (Nakamura Yasuo, Sasaoki Ryuho, Kumakura Isao, etc.), as well as to English-speaking authors or translations (Li Xia, Li Huilin).

Analyzing the structure of the Chinese character, we look at lined paper for calligraphy which is usually being used in China. Lines of this paper indicate the connection of the structure of a character

with Taiji or Supreme Ultimate, because a character is inscribed in a circle of Taiji, it has Yin and Yang sides and as we can say 'exists' in the 'circle of changes' or Bagua. In Japan, Chinese lined paper were not widespread, but the styles of calligraphy (regular script, semi-cursive script, cursive script) that came from China were elevated to the principle of simplified and broken form, Shin – Gyo – So, which became the basis for the Japanese type of beauty, *kuzushi-no bi*.

Then we turn to the Chinese flower art, *chahua* and show its basic principle, which related to the Chinese characters, we mean the balance of Yin and Yang. Japanese art of ikebana we analyze in more detail and observe three main schools of Ikebana: Ikenobo, Ohara and Sogetsu.

In the schemes of the Ikenobo (the oldest school in Japan), we find schemes in which floral arrangements are inscribed in a circle of Taiji (*rikka* flowers). In a later direction of Japanese flower arrangement (*shoka*, or *seika* flowers), we meet the principle of Shin – Gyo – So. We consider the same principle on the example of *chabana*, that is, flower arrangements for a tea ceremony.

We also observe ikebana of Japanese literati Bunjin, who strive for a lifestyle of Chinese literati Wenren. The flowers in Chinese taste in contrast with actually Japanese ikebana do not have any patterns, but it has 'refined riddle theme' *meigogadai* with limited combinations of flowers. Also, it has more obvious connection with Chinese characters form.

We conclude that a Chinese character shows subtle difference between manifested and unmanifested world, balance of Yin Yang while in Japanese tradition we can see preference of forms broken or simplified with Shin Gyo So. Chinese flower arrangement *chahua* is also based on Yin Yang balance while in Japanese Ikebana it was transformed with Shin Gyo So.

References

1. Pronnikov, V. (1985) *Ikebana, ili Vselennaya, zapechatlennaya v tsvetke* [Ikebana, or Univers in a flower]. Moscow: Nauka.
2. Laozi. (2005) *Tao Te Ching*. Translated from Chinese by V. Malyavin. Moscow: AST: Astrel'.
3. Belozeroва, V. (2007) *Iskusstvo kitayskoy kalligrafii* [The Art of Chinese Calligraphy]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
4. Nakamura, Y. (1963) "The world of the Shin-Gyo-So". *Nihon Geino-shi*. Vol. 3. Tokio: Izd-vo Un-ta politiki i prava. pp. 300–355]. (In Japanese).
5. Sasaoka, R. (2011) *Ikebana: Intellectually enjoying the Beauty of Japan*. Tokio: Sintesia. (In Japanese).
6. Ose, M. (2004) Forms of the traditional Japanese arts: Shin-Gyo-So". *Master's theses of the Osaka City University*. 3. [Online] Available from: <http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuuronnkougai/ose.pdf> (In Japanese).
7. Kasakura, N. (2006) Calligraphy and Zen. *Nihon bunka to ze*. 22. pp. 89–101. (In Japanese).
8. Li, X. (2018) *Modern Reader on the Chinese Classics of Flower Arrangement*. New York: Better Link Press.
9. Li, H.-L. (1959) *Chinese flower arrangements*. Princeton, N.J.: Van Nostrand.
10. Ikenobo, S. (1999) *Introduction to Ikenobo ikebana*. Tokio: Sinko-sya. (In Japanese).
11. Godaibo, K. (1954) *Japanese ikebana: textbook of Shogetsu-do koryu*. Vol. 1. Kioto: Segetsu-kay. (In Japanese).
12. Anon. (n.d.) *About Koryu School*. [Online] Available from: <http://www.ikebanakoryu.jp/about/> (Accessed: 19th November 2019). (In Japanese).
13. Kumakura, I. (2012) *History of Tea ceremony and Ikebana: Japanese life culture*. Tokio: Sayu-sya. (In Japanese).
14. Ohara, H. (1989) *Ikebana of Ohara: textbook of the basic forms*. Tokio: Okhara-ryu syuppan. (In Japanese).
15. Nikolaenko, N. (2005) *Ikebana – iskusstvo i narodnaya traditsiya Yaponii* [Ikebana: art and folk tradition of Japan]. Moscow: Izograf.
16. Teshigahara, A. (2017) *Sogetsu Textbook 1 [Kakei] 2 [Kakei]*. Tokio: Sogetsu bunka dzige. (In Japanese).
17. Ozawa, S. (2018) "Before and after": *How to arrange tea ceremony flowers for beginners*. Kioto: Tanko-sya. (In Japanese).
18. Watanabe, S. (1981) *Flowers arrangement for Sencha tea ceremony*. Tokio: Gakusyu kenkyu-sya. (In Japanese).
19. Ohara, N. (1991) *Graceful entertainment among the flowers: Ikebana of Bunjin*. Tokio: Okhara-ryu syuppan. (In Japanese).
20. Ohara, H. (1974) *Ohara-ryu textbook for teachers*. Tokio: Okhara-ryu bunka dzige-bu. (In Japanese).