

А. Ю. Сеницын

Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Санкт-Петербург, Российская Федерация
ORCID: 0000-0001-7392-1837
E-mail: asin@kunstkamera.ru

Свиток *эмаки* из собрания МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамеры) РАН как визуальный источник по традиции японской чайной церемонии конца периода Эдо*

АННОТАЦИЯ. Цель данной статьи — рассмотрение одного из интереснейших коллекционных предметов в японском собрании МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамеры) РАН — свитка горизонтального формата (*эмаки*) МАЭ № 312-58/1, привезенного цесаревичем Н. А. Романовым из Японии в 1891 г., — как визуального источника по традиции чайной церемонии периода позднего Эдо (середина XIX в.). Трудно переоценить роль чайной церемонии как в многовековой трансмиссии духовных ценностей в рамках собственно японского общества, так и в популяризации и продвижении традиционной японской культуры и манифестации ее этнической специфики за рубежами Страны восходящего солнца. Со второй половины XX в. чайная церемония стала одним из наиболее ярких «национальных культурных брендов» Японии, и в настоящее время по всему миру существует множество чайных центров и десятки (если не сотни) тысяч поклонников «Пути чая», число которых постоянно умножается.

Однако на момент приобретения свитка цесаревичем Н. А. Романовым японская «чайная мистерия» в России была малоизвестна и находилась фактически за пределами академических исследований. Этот свиток является одним из первых в отечественных музейных собраниях материалов, открывающих «визуальный доступ» в закрытое от «чужаков» внутреннее пространство чайной культуры. Он наглядно представляет некоторые ключевые этапы чайного действа и важнейшие аксессуары — причем глазами его непосредственных, «вовлеченных» участников. Свиток, являющийся работой выдающегося японского живописца первой половины XIX в. Камия Сэйсин 神谷晴真 (Кано: Сэйсэн-ин Осанобу 狩野晴川院養信), следует рассматривать как шедевр традиционной японской живописи, а также как ценнейший визуальный этнографический источник.

* Исследование выполнено за счет средств гранта РНФ № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А. В. Головин).

К Л Ю Ч Е В Ы Е С Л О В А :

свиток эмаки, живопись, чайная церемония, визуальный источник, этничность, Япония, период Эдо, Камия Сэйсин, Кано: Осанобу

Д Л Я Ц И Т И Р О В А Н И Я : Синицын А. Ю.

Свиток эмаки из собрания МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамеры) РАН как визуальный источник по традиции японской чайной церемонии конца периода Эдо. *Этнография*. 2021. 1 (11): 180–204. doi 10.31250/2618-8600-2021-1(11)-180-204

A. Sinitsyn

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences

Saint Petersburg, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-7392-1837

E-mail: asin@kunstkamera.ru

An Emaki Scroll from the MAE (Kunstkamera) RAS Collections as a Visual Source on the Late Edo Period Tea Ceremony*

A B S T R A C T. The purpose of this article is to consider one of the most intriguing pieces in the Japanese collection of the MAE (Kunstkamera) RAS, i. e. the horizontal (emaki) scroll acquired by Tsesarevich N. A. Romanov during his visit to Japan in 1891. The scroll contains a compilation of specific visual materials on the tea ceremony tradition of the late Edo period (mid-nineteenth century). It is difficult to overestimate the role of the tea ceremony in the popularization and promotion of traditional Japanese cultural values and manifestation of their ethnic specifics. Since mid–twentieth century the tea ceremony has become one of the most prominent “national cultural brands” of Japan, and today one can find world-wide many tea centers and dozens (if not hundreds) of thousands of fans of “The Way of Tea”, whose number is constantly increasing. However, at the time of the acquisition of this scroll, the Japanese “Tea Culture” was little known in Russia and was actually outside the scope of academic research. The scroll depicts some of the key stages of the tea ceremony as well as the practical use of its most important accessories through the eyes of immediate participants. The scroll, a masterpiece by the famous late Edo period artist Kamiya Seishin 神谷晴真 (Kanō Seisen-in Osanobu 狩野晴川院養信), should be viewed also as an important cultural heritage item and one of the earliest visual sources dedicated to the visualization of the Japanese Tea Culture in Russian museum collections.

KEY WORDS: emaki scroll, painting, tea ceremony, visual source, ethnicity, Japan, Edo period, Kamiya Seishin, Kanō Osanobu.

F O R C I T A T I O N: Sinitsyn A. An Emaki Scroll from the MAE (Kunstkamera) RAS Collections as a Visual Source on the Late Edo Period Tea Ceremony. *Этнография*. 2021. 1 (11): 180–204 (In Russ.). doi 10.31250/2618-8600-2021-1(11)-180-204

* The research was carried out at the expense of the RSF grant No. 19-18-00116 "Visualization of ethnicity: Russian projections of science, museum, and cinema" (A. V. Golovnev).



Рис. 1. Свиток горизонтального формата (*эмаки*) МАЭ № 312-58/1. Общий вид

Fig. 1. General view of the scroll

Цель данной статьи — рассмотрение одного из интереснейших коллекционных предметов в японском собрании Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры) РАН — свитка горизонтального формата (*эмаки*¹) МАЭ № 312-58/1 — как визуального источника по традиции чайной церемонии периода позднего Эдо (середина XIX в.). Свиток относится к обширному собранию японских раритетов, привезенных цесаревичем Н. А. Романовым в 1891 г. из Японии, которую он посетил во время своего путешествия на Восток в 1890–1891 гг. К сожалению, обстоятельства приобретения свитка неизвестны.

Трудно переоценить значимость чайной церемонии и как одного из средств многовековой трансмиссии духовных ценностей в рамках собственно японского общества, и как эффективного инструмента продвижения традиционной японской этнической культуры за рубежами Страны восходящего солнца. Однако на момент приобретения свитка цесаревичем Н. А. Романовым японская «чайная мистерия» в России была малоизвестна² и находилась фактически за пределами академического интереса отечественных исследователей японской культуры того времени.

¹ Японские термины и понятия выделяются курсивом; при этом для удобства читателей, не владеющих японским языком, используется упрощенная кириллическая транслитерация без указания долгот (кроме тех случаев, где приводится иероглифическое написание).

² В России второй половины — конца XIX в. больший интерес вызывал прежде всего сам японский чай, а не японская традиция его питья, ибо в России к тому времени сложилась собственная самобытная «чайная культура». В этой связи примечательна высказанная И. А. Гончаровым в его книге очерков «Фрегат “Паллада”» точка зрения, что «правильно» пить чай нигде, кроме России, не умеют (Гончаров 1986: 218–219).

При поступлении в МАЭ восходящие к собранию Н. А. Романова произведения японской живописи, смонтированные в виде свитков вертикального (*какэдзюку*) и горизонтального (*эмаки*) форматов, в оригинальной описи МАЭ № 312 от 1893 г. были определены как «куски бумажных обой»³ (Опись МАЭ № 312, 1895: Л. 3–4), хранились в свернутом и тщательно упакованном виде в запасниках МАЭ и оставались на периферии научно-музейных исследований вплоть до конца XX в.⁴ В 2016–2017 гг. госпожа Цудзи Эйко (professor emeritus Университета Цукуба-дайгаку, специалист по свиткам горизонтального формата) установила, что имеющаяся на свитке печать автора 晴真 «Сэйсин» указывает на псевдоним выдающегося живописца конца периода Эдо (первая половина XIX в.) Камия Кано Сэйсин⁵ (1796–1846), более известного как Кано Сэйсэн-ин⁶ (Цудзи 2017: 22–30). Таким образом, свиток работы знаменитого мастера относится к числу шедевров традиционной японской живописи указанной эпохи и является одной из жемчужин японского собрания МАЭ РАН.

Однако в данной статье в фокусе исследования находятся не художественные достоинства этого произведения, а визуализированный им этнокультурный контекст: несколько запечатленных на свитке сцен японской чайной церемонии (*тя-но ю*). Для понимания смысла изображенных сцен представляется необходимым затронуть тему значимости чайного действия для традиционного японского общества и кратко охарактеризовать смысл и структуру чайной церемонии⁷.

Чайное действие — один из феноменов «внутренней», «камерной», сокрытой от глаз посторонних области японской этнической культуры; процесс его становления и развития шел в течение многих веков и продолжается в настоящее время. Традиция *тя-но ю* синкретична: в ней слились в едином семантическом пространстве феномены, уходящие корнями

³ Рассматриваемый свиток в оригинальной описи был объединен одним номером (312-474.58) с другим свитком *эмаки* и обозначен как «Два куска бумажных обой: узких, светло-желтых, с фигурами японцев и письменами» (Опись МАЭ № 312, 1895: Л. 3)

⁴ С 1990-х гг. ряд отечественных и японских исследователей получили возможность совместно осмотреть данный свиток. Затем свиток участвовал в ряде экспозиционных проектов МАЭ РАН.

⁵ Камия Кано: Сэйсин 神谷狩野晴真

⁶ Кано: Сэйсэн-ин 狩野晴川院. Этот живописец также подписывал свои работы как Кано: Осанобу 養信, 養信 Такэнобу, Гёкусэн 玉川, Кайсинсай 会心齋. От своего отца, Кано: Исэн-ин Наганобу 狩野伊川院栄信, он унаследовал титул главы великой школы Кано:-ха 狩野派 (возглавлял ее в 1828–1846 гг.); имел высшие для придворных живописцев при дворе сёгунов Токугава титулы хо:гэн-ин 法眼院 и хо:-ин 法印. Известно большое количество его работ на разные темы и в разных стилях, включая копии старинных китайских и японских шедевров, а также изображения тех или иных аспектов чайного действия. Его произведения присутствуют в собраниях многих ведущих музеев мира, включая Токийский национальный музей, Британский музей, Музей искусства «Метрополитен» и др. Среди его учеников такие известные художники, как Кано: Хогаи 狩野 芳崖 и Хасимото Гахо: 橋本 雅邦.

⁷ Структура чайной церемонии и ее философско-религиозные основы подробнейшим образом разобраны в фундаментальном труде А. Н. Игнатовича (Игнатович 2011) и многих работах других отечественных и зарубежных исследователей.



Рис. 2. Печать «Сэйсин»

Fig. 2.. Seal “Seishin”

в такие разнородные концептуальные системы, как культура Синто; буддизм (и дзэн-буддизм в частности); японское конфуцианство; философия и практики Оммёдо («Путь темного и светлого начал», называемый также «японским даосизмом»); традиция ведущих японских «культурогенных» социальных групп (придворной аристократии, военной элиты и торгового сословия). Тут можно отметить и обширнейшие заимствования, и «скрытые цитирования» из китайской и корейской культур разных эпох.

Чайное действо развивалось в теснейшем взаимодействии со многими другими традиционными японскими искусствами — литературой в целом и поэзией *вака*, *рэнга* и *хокку* в частности (Егорова 2020: 56), каллиграфией, монохромной живописью, сценическими и театральными искусствами⁸, аранжировкой цветов (*татэбана* или *тябана*), искусством составления композиций из благовоний и ароматов (*кодо* — «Путь аромата»), искусством табакокурения, различными видами декоративно-прикладных искусств и доведенных до уровня высокого искусства ремесел — архитектуры малых форм; керамики и фарфора; художественных лаков; плетения; кулинарного искусства и искусства сервировки трапезы и т. д. В чайном действе есть, безусловно, и немало элементов

⁸ Действительно, чайная церемония имеет большое сходство с театрализованным представлением, где площадка чайного дома выступает аналогом сцены и где каждому участнику предписана определенная роль со своим текстом, набором специфических движений и реплик. При этом каждый участник одновременно выступает и в роли актера, и в роли зрителя.



Рис. 3. Текстовый фрагмент

Fig. 3.. A text fragment

«интеллектуальных» и «застольных» игр (Войтишек 2011: 176–200; Кудряшова 2016: 291–300)⁹.

Чайная церемония связана с целым комплексом эстетических и этических принципов. Сэн-но Рикю, великий мастер чая второй половины XVI в., в качестве основы чайного действия манифестировал «четыре благородные истины Пути чая»: *ва* — «гармония»; *кэй* — «почтительность»; *сэй* — «чистота»; *дзюку* — «умиротворенность» (Игнатович 2011: 190). От них неотделимы также и такие общие для японского искусства в целом принципы, как *ваби* (естественная, непритязательная красота); *саби* (буквально — «ржавчина»; эта категория имеет целый комплекс смыслов — отпечаток времени, одухотворенное одиночество, изящество в простоте); *югэн* (скрытая, сокровенная красота); *мономанэ* («следование природе» — естественность, спонтанность, внутренняя раскрепощенность); *моно-но аварэ* («[печальное] очарование вещей»), *фурю* (буквально «ветер и поток» — изысканность, изящество, соответствие ситуации); *макото* (открытость, искренность); *сибуй* или *сибуми* («изящество простоты», рафинированность художественного вкуса). И все это — только начало

⁹ Можно даже сказать, что в процессе «настоящего» чайного действия его участниками создается особая игровая реальность, которая собственно и приводит к эффекту творческого катарсиса — «чайному самадхи».

списка; полный список японских этических и эстетических принципов, на которых основана «чайная мистерия», займет не одну страницу¹⁰.

Таким образом, понять смысл японского чайного искусства со стороны, находясь вне общего контекста японской интеллектуальной культуры, крайне трудно. Соответственно не только хозяин чайного дома, но и гости — участники церемонии — и тем более художник, ее изображавший, должны были отвечать весьма высоким требованиям: иметь значимый социальный статус; знать строгий этикет церемонии (*сарэй*); разбираться в чайной утвари, в классической живописи и каллиграфии; владеть искусством стихосложения; понимать символику цветов; уметь вести сообразную обстановке рафинированную интеллектуальную беседу — то есть быть подлинными носителями японской духовной традиции и глубокими, утонченными знатоками чайной церемонии (*тясуки*). В противном случае чайное действо теряло свой глубинный синергетический смысл, сконцентрированный в принципе *итиго* — *итиэ*, то есть уникальность, неповторимость каждой конкретной встречи и сотворчество мастера и его гостей (Игнатович 2011: 190).

Следует также отметить, что чайная церемония воспринималась в самурайской среде не просто как приятное интеллектуальное времяпровождение, а как один из важнейших аспектов повседневной культуры *букэ* — элиты военного сословия. Чайное искусство считалось не менее важным, чем владение мечом и другим оружием, а в определенных ситуациях выступало даже как более важное, ибо владение техникой проведения чайной церемонии и понимание ее философских и эстетических основ весьма способствовало повышению статуса самурая и его включению в элиту военного сословия¹¹. Ошибка же в чайном действе могла стоить не только карьеры, но и самой жизни¹².

Элитарный характер чайной церемонии подчеркивает и тот факт, что ее преданными поклонниками и мастерами были многие представители высшей военной аристократии XVI–XVII вв.: военный диктатор (предшественник Тоётоми Хидэёси) Ода Нобунага (1534–1582), его младший брат Ода Нагамаса (1587–1670), военачальники Мацунага Хисахидэ

¹⁰ Различным граням этих принципов и их функционированию в японской этнокультурной традиции посвящены работы Н. С. Горегляда (Горегляд 2006), Т. П. Григорьевой (Григорьева 2005), Н. Г. Анариной (Анарина 2003: 185–201), Е. М. Дьяконовой (Дьяконова 2005), Л. М. Ермаковой (Ермакова 2003: 5–15), Э. В. Молодяковой (Молодякова 2003: 216–233), Н. С. Николаевой (Николаева 2009), А. А. Егоровой (Егорова 2020: 49–62) и др. отечественных японоведов.

¹¹ Именно таким образом якобы выделился из числа рядовых воинов Киносита Токитиро, вошедший в историю как Тоётоми Хидэёси (1536–1598) — объединитель Японии после периода феодальной раздробленности и ее военный диктатор. Существует легенда, что в молодости он специально брал уроки чайного мастерства, чтобы обратить на себя внимание своего господина Ода Нобунага.

¹² Так, по приказу Тоётоми Хидэёси в 1591 г. величайший мастер чая Сэн-но Рикю совершил *сэнпуку*; а ранее, в 1589-м, Хидэёси приказал казнить лучшего ученика Сэн-но Рикю — Яманоуэ Содзи; последнему отрезали нос и уши, а затем обезглавили (Игнатович 2011: 158–159; Pitelka 2003: 159).

(1510–1577), Араки Мурасигэ (1535–1586), Хосокава Юсай (1534–1610), Кобори Энсю (1579–1647) и многие другие¹³ (Игнатович 2011: 159–160; Прасол 2016: 288).

Чайная утварь и аксессуары чайной церемонии воспринимались как предметы роскоши; особо ценные предметы (*мэйбуцу*) становились объектами вожделения *даймё* и *бусё*¹⁴, конкурировавшими за право обладать ими и готовыми на любые траты ради их приобретения (Сэнсом 2002: 154; Егорова 2020: 19). Подобная страсть к чайным раритетам получила даже особое название — *мэйбуцу-гари* («охота за знаменитыми вещами»). Многим таким предметам присваивали собственные имена; они обрастали фантастическими легендами, связанными с особенностями их бытования¹⁵.

Отдельную категорию таких аксессуаров представляют так называемые чайные свитки — заключенные в оправу *какэ-дзику* или *ёко-дзику* картины в жанре *дзэнга* («живопись в дзэнском стиле») / *суйбокуга* («живопись тушью и водой») кисти известных живописцев или каллиграфические тексты — стихи или изречения дзэнских учителей и мастеров чая.

Очень высоко ценились и хранились как сокровенные реликвии свитки иного характера, не относящиеся к числу непосредственных «атрибутов» самой чайной церемонии, но имеющие к ней прямое отношение — прежде всего записки и наставления мастеров чайной церемонии, иногда снабжавшиеся техническими иллюстрациями.

Широкое распространение в японском искусстве получили изображения чайных домов, предметов чайной утвари (в том числе и как декоративный мотив), а также портреты самих мастеров и живописания знаменитых исторических чайных действий — например, посвященные

¹³ Основанная Сэн-но Рикю чайная традиция называет имена так называемых Семи учеников Рикю (рикю ситэцу) — представителей высшей воинской аристократии: 1) Гамо Удзисато (1556–1595); 2) Такаяма Укон Нагафуса (1552–1615); 3) Хосокава Сансай Тадаоки (1563–1646); 4) Сибаяма Кэмпоцу Тосикадзэ (годы жизни неизвестны); 5) Сэта Камон Масатада (?–1595); 6) Макимура Хёбудаю Масаёси (1545–1593); 7) Фурута Орибэ (1544–1615) (Sen Soshitsu-XV 1988: 23–24).

¹⁴ 大名 *даймё*: — крупный феодал; 武將 *бусё*: — военачальник-феодал.

¹⁵ Например, популярна история старинного чайника (или чайного котла) «Хирагумо» («Плоский паук»), которым во второй половине XVI в. владел военачальник Мацунага Хисахидэ, несколько раз предававший Ода Нобунага. В 1577 г. Нобунага осадил его замок Сигисан, желая заполучить и голову Хисахидэ, и драгоценный чайник. Хисахидэ, оказавшись в безвыходной ситуации, взорвал себя вместе с любимым чайником (Прасол 2016: 288). Этот сюжет стал основой для разных популярных легенд и домислов, бытующих в Японии. Так, согласно одной из них, Хисахидэ засыпал в чайник порох и подорвал у своей головы, чтобы Нобунага не получил ни то ни другое. Согласно другой легенде, сам чайник якобы не пострадал, был найден на руинах замка Сигисан и все-таки попал к Ода Нобунага. И якобы один из чайников (чайных котлов), хранящихся в собрании музея «Хаманако Кандзандзи бидзюцу хакубуцукан» Художественный музей в Хаманако Кандзандзи в г. Хамамацу (где собраны предметы из личных коллекций Ода Нобунага, Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу), — это и есть тот самый «Хирагумо» (по крайней мере, на нем также изображен паук).

«Великому чаепитию в Китано» (*Китано о-тя-но ю дзу* 北野大茶の湯図), «чайному празднеству», устроенному под прямым патронажем военного правителя Тоётоми Хидэёси 1 октября 1587 г. в местечке Китано в Киото. Его вели все лучшие чайные мастера того времени, включая самого Сэно-но Рикю, а в качестве особо почетного гостя участвовал приглашенный Хидэёси император Огимати (1517–1593). Теме чайной церемонии посвящено большое количество изображений в разных стилях и жанрах авторства многих живописцев, среди которых можно назвать Кано Сэйсин (Осанобу), Огава Харицу, Укита Иккэй, Кавахара Кэйга, Сибата Дзэсин, Томиока Тэссай¹⁶ и др.; очень широко тема чайной церемонии использовалась в гравюре *укиё-э* периодов Эдо и Мэйдзи¹⁷.

Перейдем теперь к рассмотрению собственно объекта исследования — свитка МАЭ № 312-58/1 из коллекции цесаревича Н. А. Романова. Свиток горизонтального формата (эмаки), то есть смонтирован в виде длинной двухслойной бумажной ленты (тут использовалась традиционная японская лубяная бумага *васигами*) таким образом, что содержательная часть находится внутри, а дублировка (защитный слой из вощенной бумаги) — снаружи. К началу свитка подклеена декоративная обложка (форзац) *микаэси* из японского шелка (парчи) с тканым орнаментом (стилизованные изображения дракона в медальоне, вытканные золотой нитью); изнанка обложки покрыта золотым лаком. В свернутом виде обложка завязывается шнуром фиолетового цвета. Носителем содержательной части выступают последовательно склеенные семь бумажных листов, на каждом из которых помещены по два блока — каллиграфически выполненный текст (*котоба-гаки*) и следующее за ним собственно изображение (живопись японскими красками на бумаге); всего в свитке представлены семь каллиграфических и семь живописных фрагментов. Длина свитка составляет 982 см, ширина 31,5 см. Свиток имеет разнообразные следы исторического бытования; кроме того, отсутствует нахзац — аналогичный форзацу *микаэси* с валиками для сворачивания свитка.

Текстовые фрагменты выполнены черной тушью в скорописной (курсивной) каллиграфической манере на старом литературном японском

¹⁶ Так, в небольшом художественном музее Сэйкодэн в г. Такарадзука, посвященном творчеству знаменитого живописца Томиока Тэссай 富岡 鉄斎 (1837–1924), хранится его работа «Изображение чаепития в Китано», которая задумывалась автором как декор для чайной ширмы *фуросаки бёбу*. При этом работа Томиока Тэссай была творческим переложением более ранней картины с тем же названием (1843 г.) живописца Укита Иккэй 浮田一蕙 (1795–1859), ныне находящейся в собрании Центра по изучению Пути чая (*Тядо: сирё: кан* 茶道資料館), которая, в свою очередь, основывалась на компиляции разных описаний этого действия его участниками (информация со страницы указанного музея в социальной сети Facebook от 29.04.2019: <https://www.facebook.com/TessaiMuseum/posts/1697280897084142>).

¹⁷ Чайной церемонии посвящены серии или отдельные листы таких мастеров этого жанра, как Судзуки Харунобу, Кацусика Хокусай, Китагава Утамаро, Утагава Тоёкуни I, Утагава Куниёси, Утагава Кунисада, Тотоя Хоккэй, Тоёхару Тиканобу, Мидзуно Тосиката, Мягавы Сянтэй, Огава Гэкко, Адати Гинко, Судзуки Косон, Касамицу Сиро, Хасэгава Саданобу, Ваганабэ Нобукадзэ и др.



Рис. 4. Сцена 1

Fig. 4.. Scene 1

языке (*бунго*) с использованием *хэнтайгана* — фонетического употребления значительного числа иероглифов. По этой причине текст очень трудночитаем и до настоящего момента остается непереуведенным даже на современный японский язык, не говоря уж о русском или английском¹⁸. Поэтому в этой статье мы отвлечемся от каллиграфического текста (который вполне можно считать также полноценным «объектом эстетического любования») и сосредоточимся на визуальном ряде, который несет весьма важную информацию по проведению чайного ритуала, организации пространства чайного сада и дома, чайному этикету, регламентации поведения участников и использованию ими чайной утвари.

Автор свитка выбрал несколько ключевых моментов действия, изобразив самые значимые локусы, аксессуары и ритуалы, объединив их в семь сцен, которые описаны и рассмотрены здесь в том же порядке, в каком они предстают перед зрителем при разворачивании свитка.

Сцена 1. Сбор гостей перед началом чайного действия

Изображен вид на территорию чайного комплекса, огражденную плетеным бамбуковым забором. У приоткрытых «внешних ворот» (*сото-мон*) двое босоногих слуг дома в черных *юката* с подоткнутыми за пояс подолами совершают ритуальную уборку; один изображен с совком и метлой; другой — с ушатом *тэокэ* и черпаком *сяку*, выплескивающим воду перед воротами, что символизирует сакральную чистоту (очищение). Внутри, на территории «внешнего сада» (*сото-родзи*), под раскидистой сосной, изображен «павильон для встречи гостей» (*матиаи-сицу*) — так, как будто «исчезла» внешняя стена, что позволяет увидеть уже подошедших гостей — «второго гостя» (*дзикаю*) в темном *хаори* с веером в правой руке и «последнего гостя» (*о-цумэ*) в светло-сером *камисимо* и синем *хаори* (видны фамильные гербы *камон* — стилизованные цветы

¹⁸ В настоящее время в рамках совместного исследовательского проекта МАЭ РАН и университета «Нихон дайгаку» (Токио) предполагается привлечение японских специалистов для перевода текстовых фрагментов на современный японский язык.

сакуры). Оба гостя сидят на татами перед набором курительных аксессуаров, расставленных на плетеном из бамбуковой жилки и покрытом красным лаком *табако-бон* («табачном подносе»): здесь есть сосуд для горящих углей *хиирэ* (в левой части), трубки *кисэру* в футлярах, кiset *табако-ирэ* и цилиндрическая пепельница *хи-ото*. Гость *о-цумэ* изображен за процессом набивания трубки табаком из кисета. За его спиной — керамическая жаровня *якимоно-фуро* на подставке, на жаровне — чайник *якан*; рядом — плетеная подставка для чайника. Далее на красном лаковом подносе *обон* — три перевернутые кверху дном фарфоровые чаши *юноми* для горячей воды — перед началом чайной церемонии гости «вкушают» немного горячей воды, что символизирует их внутреннее очищение (Игнатович 2011: 319).

В правом углу показан подходящий к воротам «старший гость» *сёкаку* — опоясанный двумя мечами знатный самурай¹⁹ в сером *камисимо* и черном *хаори* (на одежде виден герб *хандзуки* или *катаварэ-дзуки камон*²⁰ — стилизованный молодой месяц). За ним идут двое сопровождающих, не участвующих в церемонии, — самурай-оруженосец (также с двумя мечами) и слуга с плетеной корзинкой с цветами²¹.

Сцена 2. «Павильон для ожидания». Приветствие хозяина

Все три гостя находятся в беседке *матиаи-сицу* (павильон-беседка с большой скамьей *косикакэ*, поэтому сама беседка называется *косикакэ-матиаи*), где гости, вынув из-за пояса длинные мечи *катана*²² (короткие мечи *вакидзаси* остаются заткнутыми за пояс), рассаживаются на расположенных на скамье круглых плетеных циновках *эндза* и ожидают появления хозяина чайного дома. В павильоне находятся *матиаи-ёгу*, — символические предметы, настраивающие гостей на «чайное настроение» — курительный прибор (хотя этикет не предполагает курения на всем пространстве «внутреннего сада» и самого чайного дома) и свиток

¹⁹ Профессор Цудзи Эйко, исследуя свиток, высказала предположение, что прототипом «главного гостя» мог быть реально существовавший человек, который одновременно мог выступать и заказчиком этого свитка. Возможно, в свитке даже названо его имя — два последних иероглифа седьмого текстового фрагмента: Уяюсиягэ 恭重 (в «онном» чтении — Ко:дзю:).

²⁰ Этот герб представлен в справочнике «Нихон монсёгаку» («Японская наука о гербах») (Нумада 1928: 81).

²¹ Эти цветы послужат далее для аранжировки *тябана* — чайного букета, что отображено в сцене 4.

²² Автор свитка довольно подробно изобразил детали оправы *косираэ* мечей первого и второго гостей. Так, можно разглядеть, что оба комплекта составляют пары *дайсё* в едином стиле. У «старшего» гостя гарда меча *катана* — стальная, в стиле *кику-гата* (стилизованный цветок 12-лепестковой хризантемы, техника *сукаси-бори* — перфорация по стали); рукоять оклеена кожей ската *самэ* и оплетена шелковым шнуром коричневого цвета; такого же цвета и *темляк сагэо*, продернутый через обоймицу ножен куригата; сами ножны обоих мечей покрыты черным лаком *куро-урусси*. У «второго гостя» рукояти мечей в стиле *ханаси-мэнуки* (оплетка шнуром не предусмотрена, зато хорошо видна красивая зернистая *самэ*); гарда *цуба* и детали рукояти *футти-касира* выполнены из мягких металлов и позолочены; *темляки* — из синего шелкового шнура; ножны оклеены *самэ*, покрытой черным лаком так, чтобы на поверхности остались крупные белые зерна. Такая детализированная прорисовка усиливает «индивидуальность» образа каждого персонажа.



Рис. 5. Сцена 2

Fig. 5. Scene 2

на полке. Павильон находится на территории «внешнего сада» *сото-родзи*, который отделен от «внутреннего сада» *ути-родзи* (где и находится сам чайный домик) бамбуковой оградой *содэ-гаки* с «внутренними воротами» *тюмон*, называемыми также *нака-кугури* («внутренняя калитка»), *сарудо* («обезьяний путь»), *родзи-гути* («вход в росистую землю»). Такая калитка, как в данном случае, может иметь двускатную крышу и узкий низкий проход, прикрытый раздвижными створками-слайдерами.

Через обе половины сада от входа до чайного домика тянется тропинка из плоских камней (*тоби-иси* — «летающие камни»), по которой гости переходят из одного локуса в другой. Здесь изображен момент, когда появился хозяин дома, — стоя на камне, называемом *тэйсю-иси* («камень-хозяин»), он открывает створки и приглашает гостей войти. У его ног — папоротниковая метелка, которой хозяин «подметает» дорожку, пока гости находятся в павильоне. Гости кланяются хозяину, стоя на своих камнях; «главный гость» стоит на особом камне *кяку-иси* — «камень-гость».

В левой части изображения — большой камень, на котором установлен декоративный светильник *сираки-торо* в виде домика с деревянной крышей, каркасом и бумажными стенками, внутри которого подвешивается масляная лампадка — виден конец длинного фитиля, свисающего с внешней стороны светильника.

Сцена 3. У входа в чайный дом

Гости приближаются к входу в чайный домик. Они изображены проходящими через бамбуковую калитку *аи-но-гаки*; при этом идет дождь, гости прикрываются шляпами *амагаса*. «Главный гость» оборачивается к остальным, извиняясь, что заходит первым, — это один из многих пунктов этикета чайного действия. За поясом каждого гостя по два меча; гости оставляют их на специальных полках слева от входа в чайный дом.

На первом плане слева показано *цукубаи* — место для ритуального омовения (восходящего к синтоистской практике ритуальных очищений



Рис. 6. Сцена 3

Fig. 6. Scene 3

водой — этот элемент ритуала подчеркивает сакральный характер территории чайного дома). *Цукубаи* представляет собой композицию из нескольких элементов: в данном случае можно видеть каменный бассейн *тёдзубати*, накрытый деревянной шестигранной крышкой (форма *кикко* — «черепашовая чешуйка»), поверх которой лежит перевернутый кверху дном деревянный²³ черпак *хисяку*. Перед бассейном виден «передний камень» *маэ-иси*, называемый также *хакамадзури-иси* («натертый шароварами камень»), *кагами-иси* («зеркальный камень») или *цукубаи-иси* («камень для омовения»), на котором гости по очереди, сидя на корточках, ополаскивают руки и рот при помощи черпака *хисяку*. Между *маэ-иси* и бассейном — пространство *суимон*, выложенное мелкими камушками, оно служит для стока воды во время омовения²⁴. На камне справа, называемом *юокэ-иси*, стоит небольшая кадучка с крышкой *юокэ*, она служит дополнительной емкостью для горячей воды (поэтому и камень-пьедестал называется «камень для сосуда с горячей водой»). Слева — небольшой каменный фонарь *исидоро*²⁵, выполняющий как эстетические, так и практические функции: в темное время он служит для освещения пространства для омовений. Похожий фонарь, но большего размера, изображен по другую сторону ограды — на «внешней стороне» сада.

На втором плане показан *нидзиригути* — вход в чайный домик и пространство перед ним, находящееся под крышей, с двумя боковыми стенами. Сам вход, представляющий собой узкий и низкий «лаз», немного

²³ Обычно такие черпаки вырезали из древесины криптомерии (Игнатович 2011: 230).

²⁴ Под этой областью может быть скрыта довольно сложная дренажная система.

²⁵ Фонари такой формы называются *сиродаю-гата* 白大夫型 (Сасама 2001: 56); А. Н. Игнатович дает такое их описание: «Каменные светильники <...> имели достаточно массивное восьмигранное основание, верхняя часть которого копировала лотос, положенный лепестками вниз. На круглую ножку («стебель») клалась восьмигранная подставка, на нижней поверхности которой был также высечен лотос (лепестки вверх). К подставке крепился восьмигранный фонарь с окошечком — внутрь вставлялась масляная лампа. Фонарь покрывала крышка, напоминавшая колокол, с шишечкой [*ходзо* 宝珠 — «драгоценный шар». — Прим. А. С.] наверху» (Игнатович 2011: 231–232).



Рис. 7. Сцена 4

Fig. 7. Scene 4

приподнятый над землей, с дверью-слайдером, примыкает к правой стене. Перед ним установлен большой камень-ступенька, называемый *куцу-но иси* — «камень для снятия обуви». После омовения гости один за другим снимают на этом камне сандалии — деревянные *гэта* и/или плетеные из конопляного волокна *варадзи*²⁶. Под крышей также показаны символы чистоты и готовности к началу чайного действия — круглая ямка *тириана* для «декоративного мусора» (сухие листья, лепестки цветов, сосновые иголки и т. д.) с двумя длинными палочками из свежесрезанного бамбука (у правой стенки) и *гэта* с метелкой (слева от входа). На левой стенке павильона — полки, где гости оставляют свои мечи (во время действия их символически «заменяет» чайный веер *тясэн*)²⁷.

Справа от правой стены вглубь сада тянется «техническая» дорожка из камней — по-видимому, к колодцу за домом, откуда берется вода для чая; чтобы гости случайно не «сбились с пути», вход на эту дорожку прегражден ушатом *тэокэ* и черпаком. Над крышей павильона установлена табличка с поэтическим названием чайного дома — два выполненных скорописью иероглифа 松雨 Сёу (*Мацу-ама* в «кунном» чтении), буквально — «Сосновый дождь»²⁸ — возможно, название обыгрывает обилие сосновых иголок, устилающих всю поверхность сада.

Сцена 4. Церемония *сёдзуми* — закладка в очаг «первых углей»

Преыдущие сцены 1–3 изображали функционирование чайного дома в летнее время, сцены 4–5 — в зимнее.

Здесь показан первый из ритуалов чайного действия, называемый *сёдзуми* или *суми-тэмаэ*, — закладка первых углей в очаг и его разжигание. В зимнее время этот ритуал проводится, как в данном случае, перед началом трапезы *кайсэки*, чтобы горящие угли немного обогрели чайную

²⁶ На предыдущем изображении все три гостя показаны обутыми в варадзи, здесь же обувь видна только у «второго гостя», и это гэта.

²⁷ Чайный веер *тясэн* 茶扇 произносится так же, как и 茶筌 *тясэн* — венчик для взбивания чая.

²⁸ Идентификацию скорописной надписи выполнил Ф. В. Кубасов.

комнату; летом же этот ритуал непосредственно предваряет собственно процесс приготовления *коитя* и проводится по окончании «отдыха после трапезы». Аксессуары подобраны таким образом, чтобы подчеркнуть самый официальный стиль церемонии.

Эта сцена разделена на четыре отдельных «мини-пространства» — слева направо: 1) кухня дайдокуро, где готовится *кайсэки* — символическая трапеза для гостей, предшествующая дегустации «густого чая» *кои-тя*; 2) главная комната чайного домика *тясицу*, где собственно и происходит сама чайная мистерия; 3) комната *мидзюя* (буквально — «водяная комната») — маленькое помещение-кладовка, где хранится *тядогу* — вся драгоценная чайная утварь; отсюда же появляется сам хозяин в начале действия²⁹; 4) пространство за стеной дома — часть заснеженного сада с колодцем (в виде иероглифа 井 — «колодец»), из которого черпают воду для чая.

Интерьер чайного домика изображен в традиционной для японской живописи «диагональной» перспективе — так, если бы наблюдатель находился на уровне крыши, а сама крыша и часть стен были бы совершенно прозрачными.

Сама комната *тясицу* здесь маленькая (*кодзасики*): всего лишь два мата татами для гостей и один укороченный *даймэ-датами* (3/4 длины от обычного) — для хозяина; его называют также *тэмаэ-дза*³⁰ или *тэмаэ-датами* («место для приготовления чая»). Гости отделены от хозяина очагом *ро*³¹ (квадратное углубление в полу с декоративной рамкой черного лака — *робути*), справа и слева от которого помещены две декоративные доски с красивым узором древесных волокон (художник передал текстуру *мокумэ* — «глаз древесины»). На правой доске расставлена часть утвари. Хозяин изображен со спины, а «старший гость» — в анфас; за спиной гостя — закрытый вход *нидзиригути*, по правую руку — «ниша красоты» *токонома*, где вывешен свиток *какэдзюку* (*бокусэки*) с каллиграфической надписью, в роскошной оправе из парчи с тканым узором. «Старший гость», вошедший в чайную комнату первым, занял почетное место непосредственно возле *токонома*, остальные гости в порядке «старшинства» расселись слева от него.

Хозяин, сидящий на *тэмаэ-датами* («мате для приготовления чая»), совершает особую церемонию — возложение первого угля³² в очаг при

²⁹ Хозяин периодически удаляется в *мидзюя*, чтобы сменить используемые аксессуары, а также проводит там некоторую часть времени на определенных этапах действия.

³⁰ *О-тэмаэ* お手前 или お点前 — искусство церемониального приготовления чая.

³¹ В летнее время вместо стационарного очага *ро* используется переносная жаровня, называемая *фуру*.

³² Для этой церемонии используются стандартный набор «трех углей» из ценных твердых сортов дерева, строго фиксированных размеров, а также декоративная хорошо отмученная зола (которая необходима как основа для углей, для создания декоративной поверхности в очаге) и благовония.

помощи металлических палочек *хибаси*, которыми он вынимает угли из контейнера *сумиториги*³³. Рядом с ним — маленькая коробочка для благовоний³⁴ *когобако*, а также перьевая метелка *хабоки* (обычно из трех красивых перьев крупных птиц), которой мастер символически сметает золу и пыль с краев очага и крышки котла. За пределами доски на татами стоит тарелка для золы *хайкин*, в которую помещены лопатка *хайсадзи* для насыпания золы в очаг и декоративные угли-веточки *эдадзуги*³⁵; остальные угли уже помещены в очаг. Слева от хозяина изображен «внутренний столп» *накабасира* (также *даймэбасира* или *магарибасира*), в качестве которого для передачи атмосферы *ваби-саби* используется необработанный, покрытый корой, кривой и сучковатый ствол дерева³⁶. У левой стены — чайный котел *кама*, накрытый крышечкой *фута* с навершием-луковкой *цумами*. Котел стоит на *камасики* — стопке сложенных пополам листов белой бумаги, рядом с ним два металлических кольца *кан*, используемых в качестве съемных рукоятей при переноске котла.

Справа от чайной комнаты — комната *мидзуга* с прикрытой дверью, называемой *тядо-гуги* или *садо-гуги* — «вход на путь чая». Внутри комнаты у дальней стены размещены две полки *нидзю-цуридана* (называемые также *хибари-дана* — «жаворонковая полка») с чайной утварью, расставленной в чистоте и порядке, чтобы выступать объектом любования, если гости вдруг пожелают осмотреть и «водяную комнату» (Игнатович 2011: 263). Автор свитка с некоторой долей условности изобразил эти предметы: так, на верхней полке выставлены (слева направо) лаковая чайница *нацумэ* (*усуки*), где хранится чайный порошок (*маття*) для «жидкого» чая *усу-тя*; помещенная в парчовый мешочек *сифуку* керамическая чайница *тяирэ* для «густого» чая *коитя*; помещенная в футляр ложечка *тясяку* для насыпания чайного порошка; рядом — парчовый чехол (как можно предположить, аксессуар этого же набора) с тканым узором с изображением карпа и волн; далее — три *кирибако*, коробки из *павлонии*, предназначенные для хранения трех предметов в левой части полки.

³³ Обычно угли переносят в плетеной корзинке, но здесь, скорее всего, изображен керамический сосуд.

³⁴ Как правило, три тонкие пластинки сандала квадратной формы.

³⁵ Для изготовления *эдадзуги* используются тонкие, длиной 15–18 см, ветки японского дуба, камелии или азалии; для официальных церемоний, как в данном случае, покрываются белой известью.

³⁶ Как можно предположить, в данном случае установленный в качестве «столпа» тонкий сухой ствол несет сугубо символическую нагрузку. Примечательны также низкий навесной потолок из плетеного бамбука над головой хозяина и примыкающая к «столпу», не доходящая до пола стенка *содэкабэ*, разделяющая место для приготовления чая и пространство для гостей (Игнатович 2011: 244).

В правой части короткой нижней полки выставлены три чайные чаши *тяван*³⁷, справа от них — миниатюрная курильница *коро* и маленькая чашечка на ножке³⁸.

Под полками висят два черпака *сяку* и бамбуковый черпак *хисяку*, используемый исключительно во время чайного действия. Виден также участок пола под полками — это так называемый *суноко-дана*, щелевой бамбуковый настил, прикрывающий водосток. Используемую во время действия воду сливают прямо на этот настил, на него же устанавливают связанные с водой предметы: здесь изображены большой керамический или фарфоровый сосуд *мидзубати* с запасом свежей воды (накрыт деревянной шестиугольной крышкой), сосуд для воды меньшего размера (*мидзусаи*), оплетенный бамбуковой жилкой (мастер выносит его в *тясицу* для приготовления чая); вспомогательный сосуд в виде чайника (*яккин* или *мидзучуги*), крышка которого прикрыта белой салфеткой *тякин*; рядом — бамбуковый венчик *тясэн* в специальной миске. Все эти предметы так или иначе будут использоваться на разных этапах церемонии, поэтому представлены так, чтобы их удобно было взять.

В левой части изображения показан процесс приготовления *кайсэки-рёри* в помещении кухни *дайдокуро*. Чайные с отдельным помещением для кухни встречаются реже, чем те, где трапезу готовят в комнатке *мидзюа*. Пол кухни также выложен матами татами; в углублении между ним помещен очаг прямоугольной формы, называемый *дай-ро* («большой очаг») или *нага-ро* («длинный очаг»), с пылающими углями, чайником *тэцубин* и двумя котлами *тэцунабэ* — один из котлов подвешен над очагом при помощи *кама-цури* («удочка для котла») — крюка со складной подвеской (называемого также *дзидзай-каги* — «складной крюк»), крепящегося к потолку. Чайник и второй котелок установлены на чугунных треножниках *готоку* — «пять добродетелей» (на таком же треножнике стоит и котел с водой для чая на очаге *ро* в соседней комнате *тясицу*). Возле очага на большом подносе стоит набор посуды для *кайсэки*, накрытый белой салфеткой. Рядом слуга салфеткой протирает квадратные черные лаковые подносы *осики*³⁹. Для подачи трапезы предусмотрено

³⁷ Слева — чаша формы *комогаи-гата* (по названию корейского порта Комогаи), справа — *цучу-гата* («форма цилиндра»). Между ними — чаша изображена не очень четко — можно предположить разные предметы (*хатадзори*, *идоваки* или *каки-но хэта*). В целом классификация японской чайной керамики по стилям, техникам, школам и местам производства весьма сложная, в данной статье нет возможности затрагивать этот вопрос; в русскоязычной японоведческой литературе по этой теме существуют многочисленные публикации, см., например, работы Р. А. Ксенофонтовой (Ксенофонтова 1981), А. Н. Игнатовича (Игнатович 2011), В. П. Мазурика (Мазурик 2003: 216–233), А. А. Егоровой (Егорова 2020) и др.

³⁸ Изображена весьма условно — форма может соответствовать и маленькой чайной чаше, и *сакадзуки*, и даже подставке для крышки котла *фута-оки*.

³⁹ Такие подносы служат для подачи набора блюд каждому из гостей.



Рис. 8. Сцена 5

Fig. 8. Scene 5

специальное окно со ставней-слайдером, изображенной на стене, отделяющей *тясицу* от кухни (прямо над котлом *кама*).

На веранде выставлены две вазы с композициями *тябана* и поднос с аксессуарами для их оформления — ножницы, салфетка, чайник с водой. Одна из композиций — японская красная камелия *цубаки*, которая уже фигурировала в сцене 1; вторая композиция — цветы трех видов, среди которых вполне узнаваем белый нарцисс, остальные два изображены с большой долей условности. Примечательно, что камелия и нарцисс вместе с химонантом и цветами сливы входят в благородную компанию так называемых Четырех друзей снега — *сэнтю-но сию*, каждый из которых имеет особую благопожелательную символику⁴⁰.

Сцена 5. Отдых после трапезы (*нака-дати*)

Изображен тот же самый павильон *матиа-сицу*, что и в сцене 2, но на сей раз с заснеженной крышей. Гости в умиротворенном состоянии любуются садом. В это время хозяин и его слуги подготавливают чайную комнату к следующему этапу действия — завариванию «густого чая»; подметают татами, заменяют аксессуары, сворачивают и уносят из «ниши красоты» свиток *какэдзико*, помещая вместо него цветочную композицию *тябана*. Когда комната подготовлена, хозяин бьет пять раз в медный гонг *дора*, приглашая гостей продолжить чайную церемонию (Игнатович 2011: 336). Гости после пятого удара неспешно повторяют те же действия, что были описаны в сцене 2.

Сцена 6. Приготовление «густого чая» *коитя*

⁴⁰ В число «Четырех друзей снега» (*сэнтю-но сию*: 雪中の四友) входят следующие цветы: 1) слива *умэ* 梅; 2) цветущий золотисто-желтыми цветами химонант, *яп. ро:бай* 蠟梅, лат. *Chimonanthus fragrans*; 3) камелия японская *цубаки* 椿 (также *ямабана* 山茶 или *сандзака* 山茶花), лат. *Camellia japonica*; 4) белый нарцисс, лат. *Narcissus tazetta*, *яп. сүйсэн* 水仙, называемый также *сэцтю-ка* 雪中花 — «цветок среди снега». Возможно, автор свитка использовал именно этот благопожелательный поэтический образ в созданной им сцене зимнего чаепития.



Рис. 9. Сцена 6

Fig. 9. Scene 6

Данная сцена — апогей всей церемонии, самая ответственная ее часть. Вид — со стороны *мидзуя* (как если бы отсутствовала ее стена — изображена лишь дверь «входа на путь чая»). Хозяин венчиком *тясэн* взбивает *коитя* в чайной чаше. Мастер изображен анфас — видно, что поверх официального черного кимоно он облачен в верхнюю куртку *хаори*, стянутую завязкой *хаори-химо*; за поясом виден угол шелкового полотенца *тякин*.

В очаге *ро* установлен котел *кама* на подставке-треножнике *готоку*. Крышка котла снята и находится на специальной подставке *фута-оки*. На котел положен донцем кверху черпак для воды *хисяку* (рукоять повернута в правую сторону). По левую руку от мастера изображена *тяирэ* (чайница для чая *маття*) с ложечкой *тясяку*. На тонком столпе (необработанный ствол дерева) висит декоративный парчовый мешочек чайницы *сайфу*. Чуть поодаль — сосуд для воды *мидзусаси*, накрытый салфеткой *сайкин*. В «нише красоты» вместо убранного свитка помещена *тябана* — камелия в вазочке *ханаирэ* из коленца бамбука.

Снаружи — часть заснеженного сада (снегом засыпало площадку для омовения *цукубаи*); виден закрытый вход *нидзиригути* и два меча на полке рядом (нижняя часть ножен).

Сцена 7. Осмотр чайной комнаты гостями перед дегустацией «жидкого чая» *усу-тя*

Ритуал заваривания и дегустации «жидкого чая» обычно завершает чайную церемонию, проходящую «по полной программе»; однако существует и такой ее вариант, который предполагает дегустацию только «жидкого чая» *усу-тя*; «густой чай» *коитя* и *кайсэки* в подобной версии чайной церемонии не предусмотрены. При этом подобный вариант чаепития отличается относительно неформальным характером и более раскованной обстановкой.

Данная сцена будто вдруг перемещает хозяина и гостей именно в такой альтернативный вариант чайного действия, которое будет



Рис. 10. Сцена 7

Fig. 10. Scene 7

происходить в другом пространстве — в *хирома* («большая чайная комната») — с соответствующим для церемонии чаепития *усу-тя* расположением предметов интерьера и утвари. Как можно понять из контекста этой сцены, гости только что вошли в помещение через входную дверь, изображенную в левом нижнем углу, и, согласно чайному этикету, приступили к осмотру выставленных в ней предметов. На первом плане — три декоративных подноса *табако-бон* с курительными принадлежностями и две жаровни *хибати* с тлеющими углями, подсвечник *сёкудай* со свечой растительного воска *росёку* и светильник *танкэй* с масляной лампадкой и миской *хидзара*⁴¹. В правом углу возле очага показано обустройство *тэмаэ-дза* — «места для приготовления чая», предназначенного для хозяина, который в данный момент возжигает лампадку в каменном фонаре в саду. В очаге — накрытый крышкой котел с уже горячей водой (его осматривает «последний гость»), рядом — «малые полки» *кодана*, на которых выставлены для осмотра черпак *хисяку* и фарфоровая *нацумэ* — коробочка для чайного порошка для жидкого чая *усу-тя*; внизу — фарфоровый сосуд *мидзусаси*. От остального пространства *тэмаэ-дза* символически отделено низкой ширмочкой *фууро-саки нимай-бёбу* с монохромным изображением.

«Старший гость», сидящий на *кинин-датамэ* («мат для особых гостей»)⁴², сквозь очки рассматривает нишу *токонама*, где демонстриру-

⁴¹ Специфика выразительных средств и инструментарий традиционной японской живописи не позволяют «реалистично» изобразить так ценный японцами полумрак, царящий в чайной комнате и создающий ту самую атмосферу *ваби-саби*; поэтому на него указывают лишь намеки — лампадка светильника с тлеющим фитилем, красные угли в жаровнях, тусклый огонь в каменном фонаре в саду, игра тусклых отблесков на золотых и лаковых поверхностях. Особой роли полумрака в интерьере японского жилища посвящено эссе японского писателя Дзюньитиро Танидзаки «Похвала тени» (Танидзаки 2001: 324–325).

⁴² Художник изобразил даже такие индивидуальные аксессуары мужского костюма периода Эдо, как подвешенные к поясу «медицинская коробочка» *инро*, покрытая золотым лаком, и мешочек *сагэмоно*.

ются сразу три монохромные картины-свитка, на которых автор изобразил подпись и печать «Сэсю» — великого мастера монохромной живописи тушью XV в. Сэсю Тоё (1420–1506)⁴³. Демонстрация произведений такого знаменитого мастера *суйбоку-га* подчеркивает особо высокий статус и гостей, и самого чайного дома.

Внутри ниши *токонома* перед свитками помещен также поставец с курильницей *коро* (сверху) и вазочкой *ханаирэ* (снизу) с веткой предположительно химонанта. На боковых полках рядом с нишей (над головой «второго гостя», ожидающего своей очереди) изображены свернутый свиток *какэдзика* в открытом лаковом футляре, рядом слева — лаковая коробочка *судзурибако* на стопке бумаги *кайси* для стихов.

На этой сцене свиток заканчивается⁴⁴, хотя показаны далеко не все этапы чайной церемонии (отсутствует, в частности, ритуал прощания и ухода гостей). Столь неожиданное завершение позволяет высказать предположение, что свиток был не один, а существовала (или по крайней мере задумывалась автором или заказчиком) целая серия свитков, посвященных различным аспектам чайного действия в разных ситуациях.

Итак, рассмотренный свиток, последовательно разворачивающийся во времени, представляет семь ключевых сцен чайного действия. При этом самым подробным образом изображен не только общий ход действия, но и все многообразие сопутствующих (но не менее важных) его нюансов, включая те, которые было бы весьма трудно передать исключительно в текстовом описании. Особенно это касается предписываемых чайным этикетом поз участников на различных этапах церемонии, их жестов, манеры обращения с чайными аксессуарами, а также взаиморасположения этих аксессуаров, их декора, деталей и декора костюмов участников, особенностей обустройства чайного дома и чайного сада.

Каждая из сцен свитка акцентирует конкретный момент, выхваченный из непрерывного контекста всего действия; однако «посвященный» зритель может легко понять и «визуализировать» и те не отраженные свитком сцены, что должны предшествовать показанному моменту или следовать за ним, вызывая свободный поток эйдетических образов, коннотаций и ассоциаций.

⁴³ Относительно единства поэзии, живописи *дзэнга* и чайного действия исследователь японской эстетики Т. П. Григорьева приводит следующее высказывание великого японского поэта XVII в. Мацуо Басё: «Танка Сайгё, рэнга Соги, картины Сэсю, чайное искусство Рикю — их Путь одним пронизан. Это Прекрасное! Кто стал другом всех четырех времен года, все, что ни видит, — Цветок, все, о чем ни думает, — Луна. Для кого не Цветок — тот дикарь!» (Григорьева 2005: 419). Кроме того, автор свитка Кано Сэйсин (Осанобу) сам был знатоком и копиистом знаменитых произведений старой монохромной живописи; помещение «свитков кисти великого Сэсю» в изображенный интерьер можно рассматривать как своеобразную тонкую иронию Кано Сэйсин в собственный адрес.

⁴⁴ В левом нижнем углу стоит печать художника, что свидетельствует о том, что свиток действительно закончен и здесь нет утраченных сцен, хотя «внутренняя» часть оправы свитка утрачена (отсутствуют *микаэси* — задняя обложка, нахзап свитка вместе с валиками *дзика* и деревянной планкой *хассо*, на которую «накручивается» свиток при сворачивании).

Более того, автор свитка, используя живописный инструментарий, представляет все сцены в таких подробностях и в таких ракурсах, которые были бы довольно сложны для передачи даже средствами современной фото- и видеосъемки. Так, передавая «реальность чайного действия», автор абстрагируется от таких мешающих ему характеристик «реальности конвенциональной», как законы оптической перспективы, слабая освещенность помещения, помехи от теней и световых бликов, невозможность изобразить одновременно все детали внутреннего и внешнего пространства чайного дома; перекрывание вида на «нужные» аксессуары другими предметами, непрозрачность стен и потолка, — одним словом, автор в пространстве художественного произведения совмещает предметы, несовместимые в реальном пространстве⁴⁵.

При этом ход церемонии изображен глазами одновременно четверых непосредственных, «вовлеченных» участников (не считая слуг) — весьма немолодых уже мужчин, наслаждающихся чайным действием без спешки, без пафоса, без позы, но с чувством внутреннего достоинства и знанием чайного этикета. Своей ненамерчивой и вполне реалистичной манерой свиток близок к «этнографическому документализму» серии «Жизнь японцев» нагасакского художника Кавахара Кэйга⁴⁶ (современника автора свитка) и весьма отличается от стиля гравюр *укиё-э*, изображавших гостями и устроителями чайных церемоний кокетливых красавиц-*бидзин*⁴⁷.

Таким образом, свиток МАЭ № 312-58/2 авторства Камия Сэйсин (Кано Осанобу) является одним из первых в отечественных музейных собраниях визуальных источников, посвященных закрытому от посторонних внутреннему пространству элитарной чайной культуры военного сословия периода Эдо, и одновременно подлинным шедевром традиционной японской живописи первой половины — середины XIX в.

В статье рассмотрена лишь часть того сложного, многоуровневого культурного текста, что воплощен в этом произведении выдающегося мастера; в дальнейшем исследование свитка будет продолжено и в других аспектах. Безусловно, свиток обязательно будет востребован и как своеобразное учебное пособие по культуре чайного действия, и как перспективный объект для экспозиционно-выставочной деятельности, который

⁴⁵ Можно сказать, что автор «объективирует» свое «внутреннее видение» чайного действия, открывает для визуального восприятия зрителей свой непосредственный многолетний опыт участия в подобных действиях. Собственно, такая объективация «внутреннего пространства» является характерной особенностью японской живописи в целом. Например, в пейзажной живописи очень часто вполне гармонично совмещаются объекты, в реальности отстоящие друг от друга на весьма значительные расстояния.

⁴⁶ Об этнографических иллюстрациях Кавахара Кэйга см.: (Синицын 2014: 244–256).

⁴⁷ Например, в подобном ключе выполнена серия гравюр 1896–1897 гг. «Ежедневная практика чайной церемонии» (*тяноу хибигуса 茶の湯日々草*) авторства Мидзуно Тосиката 水野年方 (1866–1908). Собственно, для этой серии сама чайная церемония была не целью, а лишь поводом для изображения красавиц.

позволит посетителям МАЭ получить более полное и вполне наглядное представление об одной из сокровенных сторон интеллектуальной жизни японцев периода Эдо.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Анарина Н. Г. Сакральная телесность художественной вещи // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003. С. 185–201.

Войтишек Е. Э. Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии. Новосибирск: Издательство НГУ, 2009. 309 с.

Гончаров И. А. «Фрегат “Паллада”»: очерки путешествия в двух томах. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. 879 с.

Горегляд Н. С. Классическая культура Японии. Очерки духовной жизни. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. 352 с.

Григорьева Т. П. Движение красоты. Размышления о японской культуре. М.: Восточная литература, 2005. 440 с.

Дьяконова Е. М. Девять главных понятий, помогающих понять японскую культуру // Интернет-портал «Arzamas Academy». Курс 21 «Как понять Японию». URL: <http://arzamas.academy/materials/729> (дата обращения: 22.12.2020).

Егорова А. А. Японская керамика эпохи Эдо (1603–1868). Культурный контекст и атрибуция. СПб.: Петербургское востоковедение, 2020. 284 с.

Ермакова Л. М. «Вещь» и моно в понятиях и ритуалах // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003. С. 5–15.

Игнатович А. Н. Чайное действо. М.: Стилсервис, 2011. 493 с.

Ксенофонтова Р. А. Японское традиционное гончарство XIX — первой половины XX в. М.: Наука, 1981. 192 с.

Кудряшова А. В. «Ситидзисики» — игровые формы чайного действия // История и культура традиционной Японии 9. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности РГГУ. Выпуск LXV). М.; СПб.: Гиперион, 2016. С. 291–300.

Мазурик В. П. Чайная чашка и ее функции в чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003. С. 137–168.

Молодякова Э. В. Вещь в сакральной среде // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003. С. 216–233.

Николаева Н. С. Образы Японии: очерки и заметки. М.: Восточная литература РАН, 2009. 206 с.

Нумада Райскэ. Нихон монсёгаку [Японская наука о гербах]. Токио, 1926. 430 с. (На яп. яз.).

Опись коллекции № 312 МАЭ РАН (МАЭ № 312 Опись вещам, привезенным Его Императорским Высочеством из путешествия на Восток, в 1890–1891 г., и подаренных Государем Императором для Этнографического музея Императорской Академии наук). СПб., 1895. С. 5–7.

Прасол А. Ф. Объединение Японии. Тоётоми Хидэёси. М.: Издательство ВКН, 2016. 464 с.

Сасама Ёсихико. Сирё нихон рэкиси дзуроку [Материалы — иллюстрации по истории Японии]. Токио: Касива сёбо, 1992. 348 с. (На яп. яз.)

Синицын А. Ю. К вопросу об атрибуции свитка эмаки (МАЭ № 312-58/2) из японского собрания МАЭ РАН // Кунсткамера. 2018. № 1. С. 158–169.

Синицын А. Ю. Картины японского художника Кавахара Кэйга в различных коллекциях МАЭ РАН как иллюстративные источники по традиционной японской культуре первой трети XIX в. // Иллюстративные коллекции Кунсткамеры. (Сборник МАЭ. Т. LIX). СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 244–256.

Сэнсом Дж. Б. Япония. Краткая история культуры. СПб.: Евразия, 1999. 576 с.

Танидзаки Дзюньитиро. Похвала тени. СПб.: Азбука-классика, 2001. 384 с.

Цудзи Эйко. Уми-о ватагтэ нихон эмаки-но сихо: [Шедевры японских живописных свитков эмаки в зарубежных коллекциях]. Токио: Касама сёин, 2017. 465 с. (На яп. яз.)

Цудзи Эйко. Росиа кагаку акадэми Пё:тору тайтэй кинэн дзинруйгаку миндзокугаку хакубуцукан сёдзо-но фтацу эмаки ницуитэ. [О двух свитках эмаки в собрании МАЭ РАН им. Петра Великого] // Мита кокубун. 2015. № 60. С. 161–185. (На яп. яз.)

Pitelka M. Japanese Tea Culture: Art, History and Practice. New York: Routledge, 2003.

Sen Soshitsu-XV, Birnbaum A. Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea. New York; Tokyo: Weatherhill, 1988. 240 p.

REFERENCES

Anarina N. G. [Sacred corporeality of Artistic Objects]. *Veshch' v yaponskoi kul'ture* [Material Objects in Japanese Culture]. Moscow: Vostochnaya literatura RAS Publ., 2003, pp. 185–201. (In Russian).

D'yakonova E. M. *Devyat' glavnyh ponyatij, pomagayushchih ponyat' yaponskuyu kul'turu* [Nine Essentials of Understanding Japanese Culture]. 2005. Available at: <http://arzasmas.academy/materials/729> (accessed: 22.12.2020). (In Russian).

Egorova A. A. *Yaponskaya keramika epohi Edo (1603–1868). Kul'turnyj kontekst i atribuciya* [Japanese Ceramics of Edo Period (1603–1868). Cultural Context and Attribution]. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2020. (In Russian).

Ermakova L. M. [Object and Mono in Notions and Rituals]. *Veshch' v yaponskoi kul'ture* [Material Objects in Japanese Culture]. Moscow: Vostochnaya literatura RAS Publ., 2003, pp. 5–15. (In Russian).

Goncharov I. A. *Fregat "Pallada": ocherki puteshestviya v dvuh tomah* [The "Pallada" Frigate: Travel Essays in Two Volumes]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1986. (In Russian).

Goreglyad N. S. *Klassicheskaya kul'tura Yaponii. Ocherki duhovnoj zhizni* [Classic Culture of Japan. Essays on Spiritual Life]. St. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2006. (In Russian).

Grigor'eva T. P. *Dvizhenie krasoty. Razmyshleniya o yaponskoi kul'ture* [Motion of Beauty. Reflections on Japanese culture]. Moscow: Vostochnaya Literatura Publ., 2005. (In Russian).

Ignatovich A. N. *Chajnoe deistvo* [Tea Ceremony]. Moscow: Stilservis Publ., 2011. (In Russian).

Ksenofontova R. A. *Yaponskoe tradicionnoe goncharstvo 19 — pervoi poloviny 20 v.* [Japanese Traditional pottery]. Moscow: Nauka Publ., 1981. (In Russian).

Kudryashova A. V. [Shichijishiki – Gaming Forms in Tea Ceremony]. *Istoriya i kul'tura tradicionnoj Yaponii 9*. [History and Culture of Traditional Japan 9]. Moscow, St. Petersburg: Giperion, 2016, pp. 291–300. (In Russian).

Mazurik V. P. [Tea Bowl and its Functions in tea Ceremony (Cha-no yu)]. *Veshch' v yaponskoj kul'ture (Cha-no yu)* [Material Objects in Japanese Culture]. Moscow: Vostochnaya literatura RAS Publ., 2003, pp. 137–168. (In Russian).

Molodyakova E. V. [Object in a Sacred Environment]. *Veshch' v yaponskoj kul'ture*. [Material Objects in Japanese Culture]. Moscow: Vostochnaya literatura RAS Publ., 2003, pp. 216–233. (In Russian).

Nikolaeva N. S. *Obrazy Yaponii: ocherki i zametki* [Images of Japan: Essays and Notes]. Moscow: Vostochnaya literatura RAS Publ., 2009. (In Russian).

Numada Raisuke. *Nihon monshogaku* [A Study of Japanese Crests]. Tokyo, 1926. (In Japanese).

Pitelka M. *Japanese Tea Culture: Art, History and Practice*. New York: Routledge, 2003. (In English).

Prasol A. F. *Ob'edinenie Yaponii. Toyotomi Hideyoshi* [Unification of Japan. Toyotomi Hideyoshi]. Moscow: VKN Publ., 2016. (In Russian).

Sansom G. B. *Yaponiya. Kratkaya istoriya kul'tury* [Japan: A Short Cultural History]. St. Petersburg: Eurasia Publ., 1999. (In Russian).

SASAMA Yosihiko. *Shiryō nihon rekishi zuroku* [Illustrated Materials on Japan History]. Tokyo: Kashiva sho:bo:, 1992. (In Japanese).

SEN Soshitsu-XV, Birnbaum A. *Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea*. New York, Tokyo: Weatherhill, 1988. (In English).

Sinitsyn A. Yu. [Concerning the Attribution of Emaki Scroll MAE № 312–58/2 in the MAE RAS Japanese Collection]. *Kunstkamera* [Kunstkamera], 2018, no. 1, pp. 158–169. (In Russian).

Sinitsyn A. Yu. [Paintings by a Japanese Artist Kawahara Keiga in the MAE RAS Collection as Illustrative Sources on Traditional Japanese Culture of the First Third of the 19th c.]. *Illyustrativnye kollekcii Kunstkamery. Sbornik MAE* [The Illustrative Collections of Kunstkamera. MAE Collection]. St. Petersburg, 2014, vol. 59, pp. 244–256. (In Russian).

Tanizaki Jun'ichiro. *Pohvala teni* [In Praise of Shadows]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2001. (In Russian).

TSUJI Eiko. [Two Emaki Scrolls in the Repository of Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences]. *Mita kokubun* [Mita kokubun], 2015, no. 60. (In Japanese).

Tsuji Eiko. *Umi-o vatatte nihon emaki-no siho* [Masterpieces of Japanese Emaki Painting in the Overseas Collections]. Tokyo: Kasama shoin, 2017. (In Japanese).

Voytishek E. E. *Igrovyje traditsii v duhovnoj kul'ture stran Vostochnoj Azii* [Game Traditions in the Spiritual Culture of East Asian Countries]. Novosibirsk: NGU Publ., 2009. (In Russian).

Submitted: 25.12.2020

Accepted: 16.01.2021

Article published: 01.04.2021