

С.Б. Рибалко

СЛАВНОЗВІСНІ ПОСТАТІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЯПОНІЇ: ІКЕНО ТАЙГА¹

ІКЕНО Тайга (1723–1776) – поет, каліграф, живописець, один із найвидатніших представників школи *Нанга* (так званої Південної школи)². Незважаючи на визнання його творчості в Японії, де є навіть окремий музей Ікено Тайга³, для європейців він ледве знайомий. Лише одна монографія англійською мовою та поодинокі згадки у загальних виданнях з історії мистецтва – і все. До певної міри таке становище зумовлене широкою популярністю серед європейців гравюри укійо-е⁴.

Отже, дослідження творчості Ікено Тайга дозволить не лише конкретизувати діяльність школи Нанга, а й суттєво доповнити уявлення про особливості художнього процесу в Японії за часів правління сьогунів Токугава. В цьому полягає **актуальність** даної розвідки, яка має на **меті** відтворити образ славнозвісного митця, постать якого оточена безліччю легенд за відсутності більш-менш достовірних джерел.

Джерела про Ікено Тайга

Серед відомих джерел, що стосуються біографії художника, цілком достовірним можна вважати лише текст, зроблений на надгробку Тайга трьома його близькими товаришами⁵. Згідно з цим текстом, Ікено Тайга народився 6 червня, був відомий під іменами Аріна і Тайсі, одружився з Токуяма Гьокуран (1728–1784), мандрував по горах та писав пейзажі, помер 30 травня 1776 року. Якщо ж звернутися до нотаток на картинах, що свідчать про час та місце перебування художника, до епістолярію митця – то уявлення про Тайга не стає більш конкретним.

Серед інших письмових свідоцтв його сучасників слід виділити нотатки Кімура Кенкадьо (1736–1802) – учня майстра, який прийшов до Тайга у 12-річному віці та мав можливість спостерігати за життям свого вчителя протягом 28 років. Його спогади зафіксовані у трьох документах: “Збірці різних спогадів”, “Хронології

Ікено Тайга” та “Спогадах родини Ікено Тайга”. Перші дві збірки містять безліч нісенітниць та фактологічних помилок. Більш достовірними слід вважати спогади родини Тайга, знайдені у 1938 році, які являють собою невеличку книжку на 16 аркушах – копію втраченого оригіналу, що містить інформацію, передану Кенкадьо його прийомному синові Секкьо⁶.

Інші автори спогадів частіше за все бачили митця не більше одного разу, а нерідко й зовсім не були знайомі з ним. Зрозуміло, що ці тексти переповідають відомі факти і чутки про ексцентричного художника.

Утім, існує дещо, що поєднує ці нерівноцінні з точки зору достовірності джерела. Свідоцтва Кімура Кенкадьо та численні згадки про Тайга у творах XVIII–XIX ст. створюють класичний портрет “художника”, що сформувався в Китаї у III ст. н. е. і був сприйнятий японською інтелектуальною елітою. Особливо це уявлення поширилося в Кіото – колишній столиці, а за часів Токугава – резиденції імператора, що мав виключно декоративний статус. Саме тут виник певний прошарок творчої інтелігенції, представники якої найчастіше отримували від сучасників почесний титул “дивака” або “славнозвісності”. Однією з таких постатей і був Ікено Тайга – вчений-конфуціанець, живописець, підприємець, поет, людина надто ввічлива та нерідко й брутальна. Його ім’я завжди або викликало надзвичайну пошану, або слугувало приводом для жартів.

З погляду сучасників, він був дуже обдарованою людиною, та, мабуть через це, – “трохи не в собі”. Розповідають, що він тримав у Кіото крамничку віял та печаток, яка навряд чи могла приносити прибутки, де в ній збиралися такі ж дивні, як і господар, клієнти – дзенські ченці, конфуціанці, поети та живописці, які приходили не за покупками, а поспілкуватися. Ікено Тайга із задоволенням власноруч вів своїм каліграфічним почерком записи у бухгалтерській книзі. Часом він так

захоплювався, що не зчувався, як починав писати давньокитайські ієрогліфи, які й не кожен освічений китаєць ладен був зрозуміти. Тож помічників часто доводилося лише милуватися красою каліграфічних візерунків художника-підприємця [Rinker 1982, 77].

Практично всі сучасники, які знали Тайга, відзначають неординарність духовного світу художника, його особливий художній геній. У Кафу розповідається, що у дворічному віці Тайга виявив надзвичайні здібності до мистецтва, тому його мати не жалкувала зусиль для його освіти. У 1729 році, будучи у шестирічному віці, Тайга почав вивчати каліграфію у священника Ісей (1673–1740). Уже тоді він склав каліграфічний текст і отримав схвальний відгук. З того часу епітет “геніальний” супроводжує всі оповідання про Тайга.

Подорож Тайга до монастиря Мампукудзі, цього осередку мистецтва та культури, де він познайомився зі скарбами китайського живопису та науки, поклала початок його тривалій дружбі з ченцями монастиря. Звідси й той невгасимий інтерес до китайської культури, що став стрижнем усієї його творчої діяльності.

Як і належить “славнозвісності”, Ікено Тайга мав різнобічну освіту: крім живопису та каліграфії, він захоплювався китайськими танцями та музикою, різав печатки, збирав трави та колекціонував каміння. Відомо також, що він був членом товариства *хайку*, писав китайські поеми та балади, вчився складати вірші у поета Рейзей Тамamura (1712–1774). Поетичні студії Тайга не знайшли особливого визнання у колі сучасників, утім його *хайку* було занесено до Новорічного альбому Кіото, хоча дехто й зауважує при цьому, що сталося це здебільшого завдяки його славі живописця [Rinker 1982, 65].

Жив Тайга скромно та, попри славу і вигідні замовлення, вів майже аскетичний спосіб життя. Отримані гроші роздавав бідним та жертвував монастирям, залишаючи собі лише на їжу. Галасливого товариства не терпів та навіть уникав, вів самітницький спосіб життя. Довго не одружувався, доглядаючи свою хвору матір. Іноді мандрував горами. У поведінці Тайга співіснували рафінована чемність та соціальний епатаж, доброзичливість

і зневажливе ставлення до багатіїв. Розповідають, що Ікено Тайга, наприклад, одержані за свій живопис гроші кидав на підлогу, де вони й залишалися. Чекаючи на візит багатія, він навмисне ставив біля до входу “нічну” цеберку. На тлі його надзвичайної люб’язності та гостинності (на дверях його дому завжди була табличка з написом “Вітаю всіх перехожих, заходьте”) такий вчинок сприймався як брутальний [Rinker 1982, 82].

Це побутове недбальство з ознаками поетичних лінощів та зневаги до мирських цінностей стало *sine qua non* міфологеми життєтворчості “дивака”. Варто пригадати, з яким захватом описував Мацуо Басьо хижку поета Кьорая поблизу Кіото, котра, здається, стала ідеалом усамітнення та шляхетної бідності для багатьох його кіотських послідовників: “...Чоловік на ім’я Кьорай мешкав самотньо одразу за Кіото посеред бамбукового гаю в Сімо Сага...Той чоловік Кьорай був таким ледарем, що трава навколо його хижі закрила навіть віконця, а численні гілки хурми нахилилися над усім. Під час тривалих дощів дах протікав повсюди...Ніде було навіть присісти... Все, що господар міг запропонувати своєму гостеві – був крихітний промінь світла у його хижі” [Ла Флер 2000, 76].

Певне наслідування Кьорая простежується і в гостинній ввічливості Ікено Тайга (його табличку із запрошенням перехожих завітати можна розглядати і як своєрідну паралель до славнозвісних солом’яних дощовика та капелюха Кьорая, які як свідчення того, що він удома, поет завжди залишав біля входу). До того ж ряду належить і недбалість Ікена Тайга в одязі. Разом з тим, хоча у переказах і міститься безліч згадок про майже злидарський вигляд деяких кіотських “славнозвісностей” (сучасники фіксували ці подробиці під рубрикою “дивовижне” (*ки*)), чудернацька зовнішність була традиційною та до певної міри очікуваною. Підкреслена простота одягу, а то й просто лахміття були ознакою безкорисливого життя та духовного багатства.

Культурний статус цієї недбалості як характерної риси творчої людини усвідомлювався сучасниками. Про це свідчить лаконічна та вельми красномовна характеристика Ікена Тайга: “Лахміття одягу,

нечепурна зовнішність та щире серце” [Rinker 1982].

Митець довго не одружувався, доглядаючи хвору матір. Після її смерті, друзі Тайга, маючи на меті влаштувати життя художника, умовили його давати уроки каліграфії Токуяма Гьокуран. Вона виявила неабиякі художні здібності, про що свідчить виконаний нею розпис керамічного посуду, який можна побачити в експозиції музею Ікено Тайга. Згодом вони одружилися. Щоправда, сімейний статус аж ніяк не змінив його стилю життя.

Незалежність, матеріальна та соціальна, була необхідною умовою власної свободи, природності стилю життя, що сприймалося суспільством як імпульсивність, непередбачуваність. Уеда Акінарі (1734–1809), приміром, пригадує, що Тайга мав звичку хапати пензля під час бесіди та розмахувати ним, наче він малює. Численні каліграфічні сувої, що зберігаються у музейних колекціях Японії, красномовно свідчать про імпульсивний характер майстра, зміни його настрою. Хосоао Хансай (1727–1803) просто називав його божевільним. Що ж до його імпульсивності, розповідають, що коли Тайга розписував ширму для крамниці в Осака під назвою Йосіно, він раптово відчув сильне бажання побачити вишні. Не дописавши текст, він усе покинув і пішов у Йосіно. Повернувшись через декілька днів, він в одну мить дописав останній ієрогліф [Rinker 1982]. З точки зору пересічної людини це було дивним, але зовсім природним для “славнозвісності”.

Ікено Тайга і по смерті продовжував дивувати суспільство – і не лише завдяки вічному закону міфотворення, згідно з яким біографія неординарної особистості збагачується новими неймовірними подробицями. Збереглися свідоцтва про те, що вдячні учні Ікена Тайга, шануючи його пам’ять та бажаючи уникнути надмірної канонізації постаті майстра, вирішили на згадку про його жартівливий характер у день роковин сховатися за надгробком та зустрічати відвідувачів гучним реготом – начебто дух Тайга вітає їх з того світу [Rinker 1982]. Важливо відзначити, що в жодному з них не було сумнівів у тому, що Тайга таке б сподобалося. Адже й посмертне існування має бути гідним життя...

Життя та творчість Тайга в контексті далекосхідної духовної парадигми

Спосіб життя художників – представників школи Нанга, за всієї різноманітності їхніх характерів, виявляється вельми парадигматичним для китайсько-японської традиції, що визначила своєрідний канон життя “славнозвісності”. До певної міри, цей канон формувався під впливом учення *дзен*, яке було найбільш популярним серед мистців цієї школи. Саме на засадах *дзен-буддизму* виникла концепція життя як слідування “вітру та потоку” (кит.: *фен-лю*, яп.: *фу-рю*). У понятті *фен-лю* втілювалося уявлення про абсолютний характер руху, що відповідав *Дао*, себто його природність і покора, неспрямованість і спонтанність. І життя, і мистецтво справді досконалої людини в цілому визначалися нормами *фен-лю*. Поет і художник у творчості *дзенських* літераторів постає як мандрівник, що подорожує по “горах та водах” своєї душі.

Подорож посідає особливе місце у життєтворчості “інтелектуалів”. Ця здатність мистців Нанга долати тисячі *рі* шляху, мандруючи горами, дуже нагадує світ українського бароко [Ушкалов 1999]. Хіба не міг Ікено Тайга сказати, подібно до Г. Сковороди, що “жизнь наша есть путешествие”? Напевне, так він вважав, укотре спостерігаючи серпанок між гір, мінливість та швидкоплинність явищ природи. Чи життя людини не подібне до пелюстків вишні, що так швидко осипаються? Чи воно не є ходінням “шістьма шляхами”? В усякому разі, це були не менш екзистенціальні подорожі, хоча їхнє підґрунтя містилося в іншому ментальному просторі. Подорож стає засобом духовного вдосконалення, метафорою життя. Вона є практичним здійсненням *дзен-буддійського* ідеалу *мудзьо* (непостійності), яке полягає в легкості, з якою поет залишає свій дім та змінює життя домовласника на життя *індзя* (поета-відлюдника), що під час мандрів спостерігає чергування станів природи та непостійність людських стосунків [Ла Флер 2000]. Адже вся культура Далекого Сходу формувалася як наслідок усамітнення у мандрах, починаючи з постаті засновника буддизму, славетних духовних учителів та численних поетів, які склали вірші під час подорожі. Невипадково мотив ходіння став одним із найпоширеніших

у китайсько-японській літературі та живописі [Рибалко 1998].

Глибока освіченість вважалася “славнозвісностями” необхідною складовою на шляху самовдосконалення, умовою творчості. Саме тому концепція творчості митця-“інтелектуала” будувалася на почутті міри та ясності, здоровому глузді конфуціанства та волі, природності, невимушеності, особливому відчутті таємничості, притаманних даосизму. Шень Цзунцзянь – теоретик XVIII століття – проголосив чотири шляхи духовного самовдосконалення: “Очистити своє серце та звільнитися від марних турбот. Прагнути книжної мудрості задля пізнання принципів речей. Уникати легкої слави та охопити собою увесь світ. Шукати дружби піднесених людей задля удосконалення своїх манер” [Соколов-Ремизов 1995].

Вважалось, що досягти вишуканості та піднесеності – цих вищих конфуціанських чеснот – можливо за допомогою чотирьох даоських принципів: “божевілля” (зневаги до мирських законів), “потьмареності” (забуття всього мирського), “бідності” (протиставлення себе світові) та “усамітнення” (відокремленості від світу, що дозволяє вести шляхетний спосіб життя).

Прагнення до духовного самовдосконалення визначило прихильність митців Нанга до пейзажного жанру, серед численних мотивів якого перевага надавалася красвидам “гори-води”, різноманітним зображенням бамбука та славнозвісних місцевостей Японії. Незважаючи на однамітність сюжетно-тематичного репертуару, кожен красвид несе в собі відбиток певних почуттів, постає свідком духовних пошуків майстра.

Ідея невимушеності, спонтанності творчості у теорії та практиці Південної школи, як у Китаї, так і в Японії знайшла своє вираження в принципі аматорства, який, поряд з інтелектуалізмом та духовною досконалістю в японських естетичних трактатах, є характерною ознакою школи. Так, Накайма Кьойо у своєму трактаті зауважує, що найголовніше у мистецтві – не дотримання правил, а прагнення витонченої духовності, що піднімає витвір художника високо над рівнем публіки [Rinker 1982].

Подібну думку висловлював і Танамура Чікуден у своїй фундаментальній праці

з історії мистецтва. З особливою повагою він розповідає про живопис художників-інтелектуалів та описує естетичні принципи Південної школи, найголовніший з яких полягає не у традиційно-майстерній техніці пензля, а у шляхетності душі художника, відтвореної в картині. Він цитує відому притчу про скромну свічку, поставлену бідною удовою, яка є ціннішою за тисячі розкішних ліхтариків багатой людини. Чікуден підкреслює, що тільки створена від широкого серця картина – істинне мистецтво, а технічна майстерність має вторинне значення [Rinker 1982]. В цьому свідомому аматорстві було прагнення незалежності, яке, ясна річ, не обмежувалося ідеєю творчої свободи. Вчинки митців Нанга демонстрували й незалежний стиль поведінки.

Цікаво, що порушення етичних норм ніколи не схвалювалося суспільством і часто каралося, але водночас вважалось, що художник мусить бути такою собі білою вороною, заколотником, бунтарем, надто вільним – тобто “славнозвісністю”. Саме його відповідність образу непокірної, епатажної, незрозумілої з точки зору здорового глузду людини вважалось головним критерієм його талановитості.

Усе це разом створювало навколо “славнозвісностей” ореол таємничості та дивакуватості. Серед них чимало отримало епітет *кіін*, що мав декілька значень: “цікавий”, “дивний”, “ексцентричний”, “таємничий”. В умовах поліцейського режиму правління *сьогунів* Токугава цей епітет набув і більш лиховісного відтінку: хибність, відхилення від істини [Rinker 1982, 122]. Протягом XVIII століття близько ста митців різних напрямів отримали визначення “дивак”, “божевільний”, що було можливим лише у ті репресивні часи.

Однак слід зауважити, що епатажні вчинки “інтелектуалів” сприяли саме такому розумінню. Разом із тим, за всього розмаїття дивовижних сюжетів у їхніх біографіях, простежується прагнення до незалежності, утвердження ідеалів свободи. Можливо, внаслідок цього “славнозвісності” за часів Токугава мали занадто багато власних псевдонімів, чисельність яких в окремих випадках становила кілька десятків [Lauganse 1980]. Змінюючи прізвища, вони досягали невловимості як для

представників офіційної влади, зовнішнього світу, так, на жаль, і для сучасних дослідників.

Суспільство, попри всі скандальні чутки про витівки талановитих особистостей, ставилося з великою повагою до них, убачаючи в цих чудернацьких постанях культурний ідеал та водночас утілення таємничої містичної сили. Завдяки подо-

рожам у гори, де митець поглинав *ци*, у свідомості пересічних громадян закріпилося уявлення про досягнення “інтелектуалами” якщо не безсмертя, то, напевно, довголіття. Творча спадщина Ікено Тайга віддзеркалює хід думок і тип художника-інтелектуала, який дозволяє розглядати його як класичний взірць канону життєтворчості митця у Середньовічній Японії.

¹ Уперше матеріали статті було викладено на науковій конференції у Києво-Могилянській академії та частково опубліковано у статтях, присвячених школі Нанга. Даний матеріал містить фактографічні доповнення, зроблені після ознайомлення з експозиціями Музею Ікено Тайга в Кіото, Національного музею в Кіото, Національного музею в Токіо, Художнього музею Ватанабе в Тотторі.

² Нанга (Південна школа) – японський варіант китайської школи Веньженьхуа (живопис літераторів та вчених), розвинулася у Японії в XVIII сторіччі.

³ Музей Ікено Тайга знаходиться у Кіото. В експозиції музею містяться каліграфічні та живописні сувої, пензлі та тушечниця Тайга.

⁴ Укійое – “картини швидкоплинного світу” – напрям в образотворчому мистецтві доби Токугава.

⁵ У Музеї Ікено Тайга зберігаються фотографії місцевості, де народився митець, та його надгробку.

⁶ Тексти зазначених документів наведено у монографії М. Рінкер [Rinker 1982].



Каліграфічний сувій



Пензлі Ікено Тайга



Зібрання поетів у “павільйоні орхідей”. Живописний сувій



Квіти. Живописний сувій



Молодий бамбук.
Живописний сувій



Музей Ікено Тайга в Кіото

ЛІТЕРАТУРА

- Ла Флер У. Карма слов. Буддизм и литература в средневековой Японии. Москва, 2000.
- Рыбалко С.Б. Личность Икэно Тайга в контексте средневековой японской культуры // **Проблемы всеобщей истории: Чтения, посвященные памяти ак. М.Л. Коростовцева: Сб. ст. / Российский университет Дружбы народов.** Москва, 1997.
- Рыбалко С.Б. “Интеллектуали” середньовічної Японії: школа Нанга // **Вісник Харківського художньо-промислового інституту.** Вип.1. Харків, 1998.
- Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к Новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII– начала XIX века. Москва, 1995.
- Ушкалов Л. Наше життя – мандрівка // Ушкалов Л. **З історії української літератури XVII–XVIII століть.** Харків, 1999.
- Lauranse R. P. **A Diktionary of Japanese artists: Painting, sculpture, ceramics, prints.** Tokyo-New York, 1980.
- Okano Keishi. **Die Malkunsttheorien von Satake Shozan und Shiba Kokan. Suropäische Einfluss aut die Malkunst des 18.** Köln, 1971.
- Rinker M. **Visions of wanderer : The true view painting of Ike Taiga (1723–1776).** London, 1982.