

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 766

Поэтика японской каллиграфии каной

Н. С. Аганина, М. С. Третьякова

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

Для цитирования: Аганина, Надежда, и Мария Третьякова. “Поэтика японской каллиграфии каной”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 1 (2020): 89–105. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.105>

Японское искусство письма мало изучено в западном искусствознании. Каллиграфия слоговым письмом *каной* в самой Японии активно исследуется только последние десять лет. Сложность заключается в том, что произведения каной, как правило, пишутся на старояпонском языке, а также с использованием сокращенных иероглифов при смешанном письме, что требует специальной подготовки даже от японского специалиста. Каллиграфия *каной* тесно связана с жанровыми формами *вака* и *хайку*, поэтому в рамках статьи она исследуется во взаимосвязи с традиционной японской поэзией. Цель работы заключается в том, чтобы определить специфику каллиграфического письма *каной*, которое выражает особое «поэтическое чувство», унаследованное им от *вака* и *хайку*. Рассматривается отношение *каны* к иероглифическому письму, выявляется ее принципиально текучий характер, соответствующий эстетике *вака*, анализируется более позднее влияние на каллиграфию *каной* поэтической жанровой формы *хайку*, отчасти возвращающей *кану* к традиции иероглифического письма (письмо отдельными знаками). Исследуются художественные приемы каллиграфических произведений крупнейших японских каллиграфов, специализировавшихся на письме *каной*: Оно-но Митикадзэ (802–853) и Фудзивара-но Юкинари (966–1028) (*вака*), а также Гохо Хибино (1901–1985) (*хайку*). Авторы приходят к выводу, что для каллиграфии *вака* характерна чувственная красота, в то время как каллиграфия *хайку* тяготеет к большей эмоциональной сдержанности и простоте. Полученные результаты рассматриваются авторами не только как теоретическое основание для дальнейшего исследования истории каллиграфии *каной*, но и прежде всего как повод для переосмысления европейского искусства письма в целом.

Ключевые слова: японская каллиграфия, японская поэзия, поэтическое чувство, каллиграфия каной, вака, танка, хайку.

В последнее время поэзия стала рассматриваться не только как искусство, но и как способ мышления, стоящий наравне с теоретической формой познания. По словам советско-американского филолога М.Н.Эпштейна, «поэзия выходит из своей ранней, словесно-стиховой формы и <...> вооружается энергией науки и техники, инструментами всех знаний и профессий, чтобы так же магически преображать мир, как это раньше удавалось только в стихах и песнопениях» [1]. Изменения обусловлены тем, что мир для современного человека перестает быть постмодернистским текстом, порождающим безличного пишущего, напротив, в широком смысле поэтическое письмо, или оставление следа, оказывается смыслом человеческого существования, способом самоидентификации личности [2, с. 124–46].

Позиция М.Н.Эпштейна оказывается созвучной поэтическому по своему складу мироощущению японцев. Уже в эпоху Хэйан японские аристократы не проявляли особого интереса к классическому конфуцианскому образованию, предпочитая занятия литературой на родном языке. Поэзия для японцев была больше, чем творчество, она выступала своеобразным посредником между людьми и окружающим миром. В эпоху Эдо Мотоори Норинага (1730–1801) и другие филологи «национальной школы» начали рассматривать японскую поэзию даже как воплощение «японского духа» [3, с. 9].

Поэзия была неотделима от каллиграфии и вместе с ней позволяла человеку «вписываться» в мир, следуя ритму его естественных изменений. Поэтому японская каллиграфия слоговым алфавитом *каной*, предназначенным для личной переписки и стихов, оказалась пронизанной «поэтическим чувством», что сделало ее уникальным явлением в культуре дальневосточного письма. На наш взгляд, исследование этого феномена открывает новые горизонты для переосмысления европейского искусства каллиграфии в контексте «сверхпоэтической» современности.

Сложность исследования заключается в малой изученности японской каллиграфии в России и за рубежом. В отечественной литературе можно выделить только монографию К.Н.Мамаева «Письмо и речь» (2000), в которой японская и китайская каллиграфия рассматриваются с точки зрения западной философии, исследование С.Н.Соколова-Ремизова «Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений. Между прошлым и будущим» (2016), посвященное размышлениям автора о перспективах развития каллиграфии и живописи Японии и Китая, а также работу А.П.Беляева «Vungeiron. Взгляд на японское письмо» (2018), в которой статьи о каллиграфии объединены со стихами самого автора и произведениями современных японских поэтов и писателей. Среди англоязычных исследований стоит выделить две работы С.Аддиса: «77 танцев: японская каллиграфия поэтов, монахов и ученых, 1568–1868» (2006), в которой на примере 77 выставочных экспонатов описывается история развития японской каллиграфии от периода Момояма до периода Мэйдзи, и «Японская каллиграфия с 1868 г.» в рамках коллективной монографии «После Мэйдзи: перспективы японского визуального искусства, 1868–2000» (2011), ее авторы предпринимают попытку выделить наиболее эффективные направления японской каллиграфии.

Собственно японских научных публикаций по каллиграфии *каной* стало значительно больше за последние десять лет. Особого внимания заслуживают сбор-

ник статей по каллиграфии каной университета Тэйкё Хэйсей (2016), а также соответствующие статьи в ведущем научно-практическом журнале по японской каллиграфии «Суми». Методологически значимыми для нашего исследования являются труды одной из крупнейших современных исследовательниц японской каллиграфии каной Норико Каи, которая анализирует способы выражения «поэтического чувства» в классических образцах поэтического письма. Поскольку произведения каной, как правило, пишутся на старояпонском языке, а также с использованием сокращенных иероглифов при смешанном письме, в исследовании мы также опираемся на комментирующую литературу японских авторов.

Помимо трудностей, связанных с недостаточной научной разработанностью темы, существует проблема перевода специфических приемов поэзии *танка* (более широко — *вака*), оказавшей наибольшее влияние на эстетику каллиграфии каной. Задача усложняется тем, что перевод стихотворений необходимо делать параллельно с композиционно-художественным анализом каллиграфического произведения, т.е. важно, чтобы он был максимально близким к исходному тексту. Что касается специфики *танка*, а также генетически связанного с ним *хайку*, мы опираемся на работы крупных отечественных японистов Т. П. Григорьевой, А. А. Долина и Т. Л. Соколовой-Делюсиной, а также на труды японских исследователей — крупного специалиста по японской поэзии и поэта Фукумото Итиро (*хайку*), профессора Токийского университета Ватанабэ Ясуаки (*танка*) и др.

Каллиграфия каной развивалась синхронно с поэзией только в эпоху Хэйан (794–1185), когда крупнейшие поэты были одновременно и крупнейшими каллиграфами своего времени. Каллиграфия и поэзия призваны были выражать щемлящую красоту быстротечного и изменчивого мира «моно-но аварэ». В древней Японии считалось, что постичь эту красоту могут только аристократы, поэтому *танка* до сих пор воспринимается как часть элитарной аристократической культуры. Отсюда стремление к изяществу в каллиграфии *танка*. Второй важный момент связан с тем, что в эпоху Хэйан письмо каной (а именно хираганой) называлось «женским», хотя его использовали и мужчины, поэтому каллиграфия каной всегда тяготела к чувственной красоте.

С периода Камакура (1185–1333) в японской поэзии начало проявляться буддистское мироощущение с его установкой на равенство людей. Квинтэссенция буддистского мироощущения — поэзия *хайку* XVII в., которой удалось преодолеть рамки сословности и элитарности, став искусством простого народа. Одной из важнейших категорий *хайку* эпохи Басё (1644–1694) было «саби» — ощущение изначально печальной причастности ко всемирным метаморфозам. По мнению С. Аддиса, уже в эпоху Эдо начинается формирование особой эстетики каллиграфии *хайку*, характеризующейся неискушенностью письма и тяготением к небольшому формату [4, р. 160]. Однако, насколько можно судить, только во второй половине XX в. эстетика каллиграфии *хайку* приобрела относительную независимость от эстетики *вака* [5, с. 6–11].

Прежде чем остановиться на каллиграфии *хайку* и *вака*, обратимся к поэтике письма самих знаков *каны*.

Поэтика каллиграфии знаков каны

Поскольку китайские иероглифы были заимствованы японцами для записи родных слов, иероглифы уже не рассматривались как знаки, отражающие суть вещей, и легко подвергались разрушению, превращаясь в слоги японских алфавитов. Так, алфавит катакана возник в результате использования частей иероглифов (само слово «катакана» означает «алфавит из фрагментов [иероглифов]»). Этим алфавитом записывались иностранные слова, он не имел скорописной формы и для повседневного письма не применялся. Вместо этого использовалась хирагана («алфавит эпохи Хэйан»), возникшая в результате постепенного упрощения и разрушения иероглифов (например, иероглиф «安» превратился в знак «あ»). По мнению Н. Каи, красота неправильного, асимметричного и разрушенного, заложенная в написании знаков хираганы, была обусловлена влиянием синтоизма, в котором не было единого Бога, а значит, не могло быть представления о едином законе письма [6, с. 14].

Особенностью хираганы стало обилие в ней соединительных элементов, что было обусловлено структурными особенностями языка: эти элементы позволяли связывать слоги одного слова или слово и последующую частицу / вспомогательный глагол, выражающие чувство, намерение или оценку говорящего (чего не было в китайском языке). Тяготение к текучей форме в хирагане также было обусловлено тем, что кана изначально представляла собой «мир грез» («кана» дословно переводится «временное / ненастоящее письмо») [7, с. 73] и выражала особое «поэтическое чувство» [8, р. 348]. Она использовалась только в личной переписке, предполагавшей написание стихов (в эпоху Хэйан это было частью придворного этикета), и была связана с выражением человеческих чувств. Поскольку синтоистское миропонимание предполагало, что человеческие чувства есть явление природы [9, с. 118] и ассоциируются с потоком воды, именно красоту водного потока выражала хирагана [8, р. 344] (рис. 1).

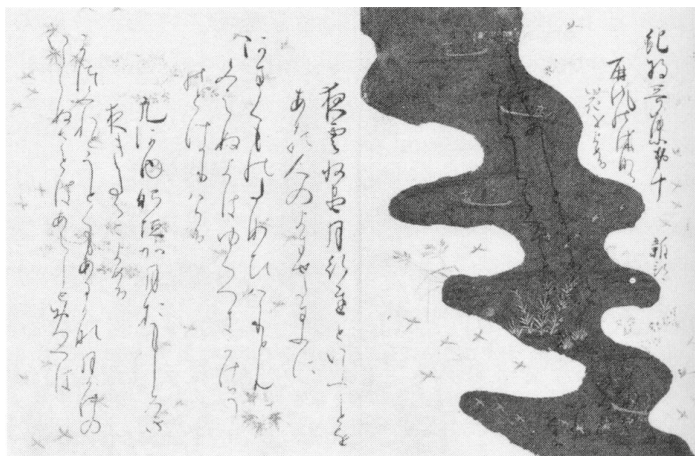


Рис. 1. Поэтические строки, вписанные в изображение реки. «Исияма-гирэ» кисти Фудзивара-но Саданобу (1112) (20 × 31,8 см) [8, р. 344]

Поэтика каллиграфии вака

Визитной карточкой каллиграфии эпохи Хэйан является жанр «тирасикаки» (букв. «разбросанное письмо»), предполагающий использование наклонных или дугообразных столбцов разной длины, с тем чтобы создать ощущение водного потока и вызвать эмоциональный отклик у зрителя (по мнению Н. Каи, наклон столбцов вправо для японского письма естественный, поскольку знаки пишутся сверху вниз, слева направо [10, p. 144]). В угоду визуальнo-эстетическому восприятию разрушался ритм стихотворения, например, последний знак стиха переносился в следующий столбец. В крупнейшем литературном произведении эпохи Хэйан «Повести о Гэндзи» (конец X — начало XI в.) находим: «Знаки, начертанные весьма уверенной рукой, были выдержаны в старинном стиле [использовались иероглифы, а не кана. — Н. А., М. Т.], а строчки равны по длине — словом, ничего достойного внимания в письме не было...» [11, с. 127]. Не было чувства.

К началу XI в. одной из основных эстетических категорий японской поэзии становится категория *ёсэй*, или *ёдзё* («избыточное чувство»), связанная со скрытым выражением чувства автора [12]. Однако эстетика намека в японском искусстве начала формироваться значительно раньше. Поскольку многие знаменитые поэты эпохи Хэйан одновременно были лучшими каллиграфами своего времени, термин *ёдзё* постепенно стали использовать и при оценке каллиграфического произведения. Обычно он характеризует красоту пустого пространства листа — *ёхаку* (букв. «избыточный белый»), которая проявляется в ощущении недосказанности, намека [13, с. 102], а также характеризует письмо с проседью или серой тушью [14, с. 168]. В качестве примера, показывающего красоту намека, рассмотрим танка кисти одного из крупнейших каллиграфов своего времени Оно-но Митикадзэ (802–853) (рис. 2). Поскольку в этом танка есть игра слов, мы приводим его буквальный перевод.

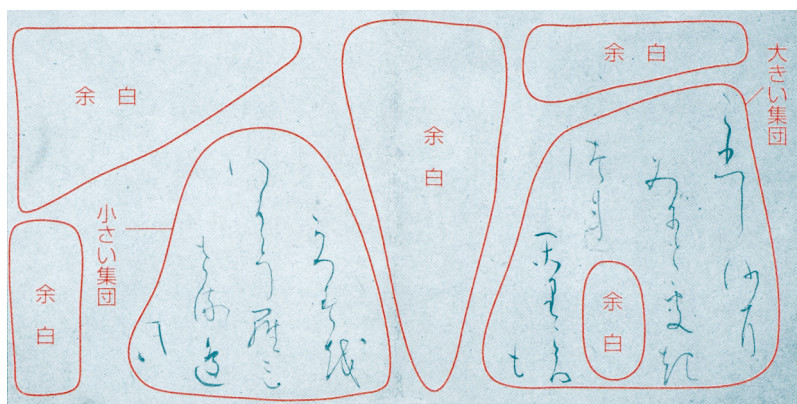


Рис. 2. Графический анализ пустоты-ёхаку 余白 в композиции танка кисти Оно-но Митикадзэ (X в.) (13,2 × 26,2 см) [13, с. 14]

коисиса ни
ми ни косо кицурэ
карикоромо
каэсу о икага
урами дзарубэки

Буквальный перевод:

В любви
надела на тело / пришла повидаться
каригину [мужская одежда]
вывернуть / (себя) вернуть. Можно ли
не увидеть изнанку! / не досадовать!

Литературный перевод:

Сгорая от любви,
пришла к тебе,
твои одежды вывернув,
вернуться. Досадно мне —
и всё как наизнанку!

Из примера видно, что уже в самой структуре японских стихов вака присутствует текучесть. Перетекание смыслов обеспечивают прежде всего слова с двойным значением — какэкотоба (букв. «подвесное слово»). В нашем примере их три: «ми ни кицурэ» (прийти повидаться / надеть на тело), «каэсу» (вывернуть / вернуть) и «урами» (увидеть изнанку / досадовать). В этом стихотворении использован еще один важный для вака прием — энго, или «связанные слова», т. е. слова, принадлежащие к одному ассоциативному ряду. Т. Л. Соколова-Делюсина, анализируя прием энго, приводит в пример как раз рассматриваемое нами вака. Она пишет: «Например, если в стихотворении есть слово “коромо” (“платье”), то в нем же должны быть слова типа “тацу” (“кроить”), “ура” (подкладка), “киру” (надевать) и т. п.». Как мы уже видели, значение этих лексем в самом стихотворении может быть двойным (какэкотоба), поэтому «важен не смысл этих слов, а их звучание, их соотношенность со словами из определенного ассоциативного ряда» [12, с. 7]. Как справедливо отмечает Т. Л. Соколова-Делюсина, перевод стихотворений, построенных на какэкотоба, чрезвычайно сложен, и зачастую переводчик вынужден вводить сравнительные обороты («как», «словно»), хотя для японской классической поэзии они нетипичны. Использование «связанных слов» энго, омофонов какэкотоба и многих других приемов, характерных для танка, позволяет выразить чувства намеками, через ассоциации, в потоке изменчивых смыслов.

Эта текучесть отражается в художественной композиции вака, прежде всего в мягком изменении высоты столбцов. Наименьшая высота у последних столбцов двух текстовых блоков — вынесены знаки «мо» も и «ки» き (они уравнивают слегка наклоненные столбцы [10, р. 145]). Поскольку рядом с этими знаками много свободного пространства, возникает ощущение недосказанности, намек. Пустота внутри правого текстового блока расширяется за счет написания знаков «цурэ» 徒連 линией с проседью. Эта пустота, с одной стороны, зрительно облегчает крупный текстовый блок, а с другой — делает фразу двусмысленной, поскольку отделяет третий стих («каригину») от первых двух («в любви надела на тело / пришла повидаться»), связывая его со следующими строками.

Изначально пустота-ёхаку указывала на любовное переживание — именно любовь традиционно считалась наиболее ярким выражением человеческих чувств [15]. Характерный пример выражения любовного чувства через пустоту-паузу — пятистишие кисти еще одного прославленного каллиграфа эпохи Хэйан Фудзивара-но Юкинари (966–1028) (рис. 3).

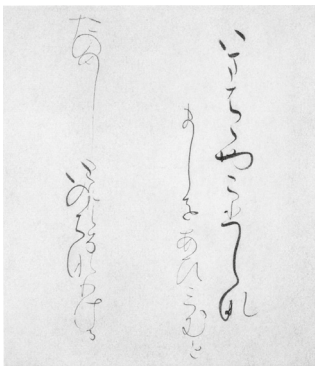


Рис. 3. Пустота-пауза после слова たのめし («дающий надежду») в композиции танка кисти Фудзивара-но Юкинари (2-я пол. XI в.) (13,7 × 11,8 см) [14, с. 62]

има ва хая	Сейчас уже бы
кои синамасы о	умер от любви,
аимиму то	но твое «Встретимся»
таномэси котодзо	дало надежду,
иноти нарикэру	и потому я жив.

Пустота-эллипсис есть также в самом стихотворении — в третьей строке осталось лишь «встретимся», продолжение фразы «ты сказала» подразумевается. Сложность для понимания представляет также туманное «стало судьбой» в последней строке. Лишь по контексту мы догадываемся, что имеется в виду. Для современного читателя ощущение неясности выражаемых эмоций, безусловно, усиливается старой, ныне неиспользуемой грамматикой. Так, суффикс «маси», стоящий после глагола во второй строке, выражает желание гипотетического положения вещей, а «о» работает как усилительная частица, что нетипично для современного японского языка. Таким образом, буквальное значение первых строк: «Как бы я хотел прямо сейчас умереть от любви!» [16, с. 128]. Но судьба у лирического героя другая.

Зрительно танка разделена на две части таким образом, что разрыв происходит после слова «встретимся», поэтому оно начинает звучать двусмысленно — как «встретимся после смерти». Однако два последних столбца, переплетенных между собой, говорят об обратном. Слово «таномэси» *たのめし* («дающий надежду») вынесено к верхнему краю листа — «сердце подпрыгнуло». После него следует пауза — пустота-ёхаку. Последний знак слова — «си» *し* — сдвинут вправо относительно оси столбца, поэтому с ним связывается пустота слева. Благодаря этому «таномэси» перетекает в оба столбца одновременно, символизируя надежду на соединение с возлюбленной [8, р. 338–42].

Отметим, что приемы танка, предполагавшие повторение в различных контекстах одних и тех же словесных формул, в древней Японии были призваны выполнять сакральные функции, подобно буддийским мантрам [3, р. 7–9]. Графически идею согласованности всего со всем в мире обозначали связки между знаками каны, превращающие столбец в одну закрученную линию.

В XII в. Путь поэзии трактовался как один из Путей буддизма [3]. Под влиянием буддизма категория *ёдзё* стала связываться не столько со скрытым проявлением чувств, сколько с мистически эстетическим освоением мира *юган* [12]. Как «беспредельное пространство» трансформировалась и пустота-ёхаку, став метафорой буддистского «ничто» (*му*) — истока всего сущего [17, р. 395].

Интересно, что пустота-ёхаку стала ощущаться японцами как неотъемлемая часть стихотворного текста. В японском языке нет рифмы в русском понимании, поэтому, задаваясь вопросом о том, как отличать современные стихи от не-стихов, Ватанабэ Ясуаки сам себе отвечает: «Когда мы начинаем каждый стих с новой строки, возникает много пустоты-ёхаку, и тогда мы интуитивно ощущаем: “О, это стихи!”» [18, с. 9–10].

Поэтика каллиграфии хайку

Генетически связанные с песнями, исполняемыми двумя полухориями [19], пятистишия вака имели паузу «кирэ» (букв. «отрез»), делящую стихотворение в поэтическом и изобразительном плане на две части. Именно благодаря этой паузе стало возможным отмежевание от танка трехстишия хайку.

Пятистишие вака начало ощутимо распадаться на две части уже к XIII в. [12]. В XVI в. «отрез» стал использоваться буквально — при кадрировании каллиграфических брошюр и свитков, когда повысился спрос на старинные образцы каллиграфии в связи с распространением чайной церемонии и появлением в жилом интерьере ниши-токонома, предназначенной для вывешивания каллиграфического произведения. Это кадрирование изменило характер связи текстового блока и пустоты-ёхаку, сделав композицию листа более выразительной, как в икебанае, когда цветок срезается таким образом, чтобы проявилась его «истинная природа» [10, р. 154]. В то же время хайку обрели самостоятельность.

В отличие от танка, часто связанных с любовными переживаниями автора, завуалированными описаниями явлений природы, центральной темой хайку стала природа как мироздание. Несмотря на внутренние изменения, каллиграфия хайку XVII в. почти не отличалась от написания танка, поэтому даже современные каллиграфы иногда пишут хайку Басё (1644–1694) в традиции вака. В качестве примера рассмотрим работу известного современного каллиграфа Иссю Тагасира (1949 г. р.), ученика Сансю Куваты (1927–2010), который специализируется на письме танка, но у него есть также работы, посвященные хайку. В приведенном примере хайку Басё каллиграф переосмысляет традицию письма на декорированных полосках бумаги «тандзаку», сформировавшуюся к XIV в. и активно развивавшуюся в эпоху Эдо (рис. 4).



Рис. 4. Хайку Басё современного автора в традиции вака (слева — хайку Басё «Старый пруд», 1686) (37 × 12,5 см) [5, с. 48, 62]

хототогису
оотакэябу о
мору цукиё

Кукушки крик!
Сквозь заросли бамбука
сочится лунная ночь.

В хайку в том виде, каким сделал этот жанр Мацуо Басё, мы уже не встречаем характерных для танка омофонов какэкотаба или «связанных слов» энго. Здесь нет такого избытка намеков, игры слов, как в танка, хотя чувства по-прежнему выражаются неявно. Для хайку характерна не только большая лаконичность формы и содержания, но и строгая четкость правил: если в танка паузы «кирэ» могут быть, а могут отсутствовать, их может быть две, то в хайку обычно есть одна пауза, делящая стихотворение на две неравные части (5 и 7–5 или 5–7 и 5). В приведенном нами переводе пауза выражена восклицательным знаком в первой строке (перевод первой строки был предложен В. Н. Марковой), хотя в оригинале нет ни восклицания, ни слова «крик» — лишь «кукушка» и ощущение пустоты пространства. Кроме паузы, важнейшим элементом хайку является «сезонное слово» киго. В данном случае это слово «кукушка», которое указывает на время написания хайку — лето.

Отметим также, что здесь использована одна из наиболее распространенных схем хайку: существительное киго — определительная конструкция — существительное (букв.: кукушка — сквозь заросли бамбука — сочащаяся лунная ночь). Согласно поэту Фудзита Сёси (1926–2005), то, что в конце стихотворения стоит существительное, а не глагол, очень важно. Насколько мы можем судить, оно останавливает общее движение стихотворения, рождая почти религиозное ощущение покоя [20, с. 255].

Этот момент очень тонко передает И. Тагасира, когда выносит два последних иероглифа — «лунная ночь» 月夜 — в отдельный столбец, тем самым отделив их от общего потока стихотворения и усилив ассоциацию с лунным светом. Примечательно, что этот поток имеет также метафорическое значение, поскольку в стихотворении говорится, что лунная ночь «сочится», тем самым навеваются ассоциации с летними дождями. Здесь оказывается уместной «текучесть» письма, характерная для поэтики танка. Поскольку И. Тагасира использует бумагу с рисунком стеблей бамбука, напоминающих о дожде, вдоль которых прописывает знаки хайку, он соединяет рисунок и письмо, создавая почти танковое ощущение ёдзё.

Отметим, что в хайку Басё «избыточное чувство» ёдзё, вернее, юэн затуманивается легкой печалью, трансформируясь в *саби*: «*Саби* — это чувство затаенной печали, легкой грусти, которое невольно возникает у поэта, когда, вглядываясь в предмет, в явление, он прозревает его вечный истинный смысл, обычно спрятанный глубоко внутри, но на миг проступивший на поверхности и явивший себя взору» [12, р. 5–18]. *Саби* означает также «патину времени, ощущение изначально печальной причастности к всемирным метаморфозам» [21, с. 411]. Именно это чувство стремятся выразить при письме хайку современные каллиграфы, используя серую тушь или слегка расщепленную кисть [22, с. 207].

Распространение чайной церемонии в Японии в XVII в. привнесло в поэзию хайку также чувство *ваби*, т. е., по определению Т. П. Григорьевой, красоту простого, обыденного и грубоватого, того, что противостоит «изысканной красоте». В этой красоте ощущается «жизненная сила», потому что *ваби* — прежде всего «красота духа». В отличие от *ваби*, *саби* — красота «приглушенных красок», она противостоит «[броской красоте], лежащей на поверхности, которая называется *цуйя* (блеск

мира)» [23, с. 50–1]. В работах современных каллиграфов красота *ваби* выражается в увеличении пустого пространства листа, в частности за счет отсутствия связей между знаками [22, с. 207]. И *ваби*, и *саби* рождаются в каллиграфических композициях, формирующих ощущение неподвижности белого, поскольку осознание причастности к всемирным метаморфозам, чувство собственного одиночества появляются только в соприкосновении с абсолютным.

Рассмотрим в связи с этим работу крупнейшего каллиграфа в жанре письма каной XX в. Гохо Хибино (1901–1985), который в своем творчестве перешел от внешне привлекательной, даже причудливой каллиграфии танка к аскетичной каллиграфии хайку, поэтому в поздней манере каллиграфа видят «образ старика, улыбающегося просветленной улыбкой» [24, с. 63] (рис. 5).

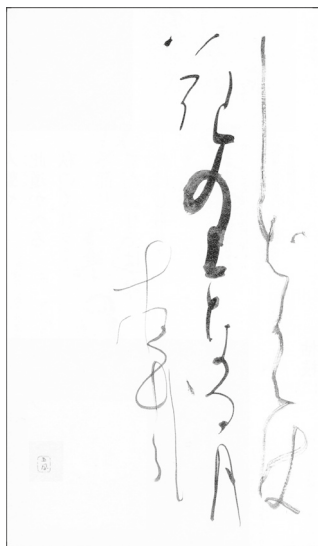


Рис. 5. Современное написание хайку Басё: переосмысление традиции письма вака (1977) (50 × 29 см) [5, с. 26]

сибараку ва
хана но уэ нару
цукиё кана

Минута-другая —
и вот над цветами [сакуры]
лунная ночь!

Здесь кана написана уверенно, но не жестко. Бросаются в глаза крупный формат и большой размер знаков, что делает работу более легкой для восприятия, выделяется также грубая простота линий. Тем не менее общая композиция, называемая «кёдзицу-сики», является классической для написания вака [25, с. 58]. Слово «кёдзицу» буквально означает «пустое и наполненное». Т. П. Григорьева рассматривает его также как философское понятие, которое обозначает недualность явленного и отсутствующего: «единство покоя — движения, неизменного — изменчивого» [23, с. 35]. Вероятно, об этом единстве говорит в своем произведении Г. Хибино, уравнивая текст пустым пространством листа, рождающим ощущение одиночества (*ваби*). Или, более точно, он показывает красоту

неизменного и непроявленного, проступающего сквозь видимое, но мимолетное (цветы сакуры), а потому рождающее чувство печальной причастности к всемирным метаморфозам (*саби*). Неслучайно среди текучих связок каны автор выделяет знаки の上 — «выше чего-то», «над чем-то» (то самое «великое Над», о котором писал Д. Судзуки /1870–1966/).

В конце жизни Г. Хибино предпочитает использовать каллиграфию без связок, усиливающую ощущение одиночества (*ваби*). По словам Бунпэя Тамии, в период увлечения танка каллиграф придумывал связки, «глядя на р. Камогава (г. Киото)», а в написании хайку перешел к «красоте сада камней у храма» [26, с. 64]. Г. Хибино стал тяготеть к манере дзэнского монаха Рёкана (1758–1831), поэтому в его каллиграфии знаки каны перестали отличаться от иероглифов (стали вписываться в квадрат). Сам каллиграф говорил, что создает «работы, в которых нет ни каны, ни иероглифов» (намекая на соприкосновение с Абсолютным Ничто) [24, с. 37]. Примером такой манеры письма может быть хайку Кобаяси Иссы (1763–1828), написанное Г. Хибино в возрасте 82 лет (рис. 6).

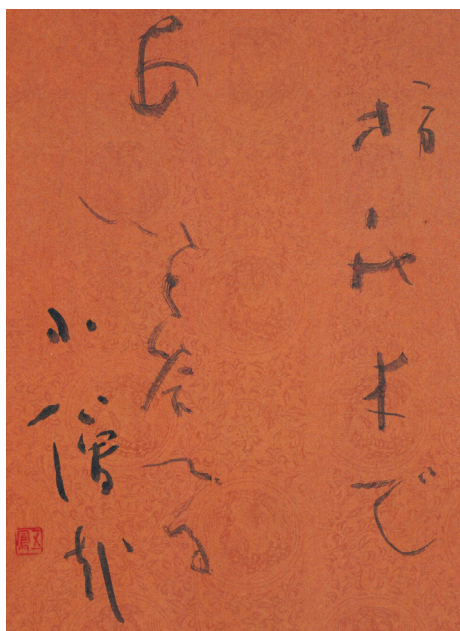


Рис. 6. Современное написание хайку Иссы: между каной и иероглифами (1983) (50 × 55 см) [24 с. 20]

каки но ки дэ ай то котоэру кодзо кана	Буквальный перевод: С дерева хурмы «ага» отвечающий мальчик / послушник!	Литературный перевод: С дерева хурмы «ага» ответил мне маленький Будда!
--	---	--

Для хайку К. Иссы характерны нарочитая упрощенность и грубоватость. В представленном стихотворении поэт показывает лишь мальчика, отвечающего на что-то: «Ага», — например, на слова лирического героя: «Смотри, не упади». Однако, как справедливо замечает А. А. Долин, «впечатление простоты здесь, как

и в случае с другим известным чудачком, монахом Рёканом, весьма обманчиво» [3, р. 38]. Н еслучайно Г.Хибино выделяет более жирно слово «кодзо» 小僧, означающее не только «мальчик», но и буддийское «послушник» (букв. «маленький монах»). Второй смысл слова проясняет обескураживающее в начале второго стиха / столбца «ага» — оно воспринимается как намек на буддистское просветление.

В манере написания хайку проявляется вкус безыскусности, поскольку, по мнению Г.Хибино, совершенство исполнения превращает искусство в ремесло [26, с. 26]. Стремление к обладанию прекрасной техникой письма уводит от сути каллиграфии, как уводит от познания Будды стремление к похвале. Японский буддолог Д.Судзуки подчеркивает этот момент, рассказывая историю Дзесю: «Когда Дзесю увидел, как один монах с почтением отвесил поклон Будде, он ударил его по щеке. “Разве то, что я совершил, не похвально?” — спросил ученик. “Похвально, — ответил учитель, — но лучше обойтись без похвального»» [27].

Несмотря на то что представленные работы Г. Хибино написаны на более крупных форматах, чем те, которые традиционно используются для каллиграфии вака,

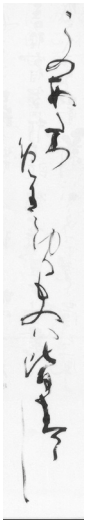


Рис. 7. Крупноформатное современное написание хайку Басё каной (1994) («дзёфуку») [5, с. 7]

их все же нельзя отнести к жанру письма крупными знаками каны, оформившемся во второй половине XX в. [14, с. 168]. Его возникновение тесно переплетено с рождением академического направления каллиграфии, связанного с деятельностью каллиграфических школ (С. Аддис называет это направление «профессиональным» [28, р. 464–6]). Академическая каллиграфия становится «артовой», поскольку из классических произведений начинают заимствоваться наиболее выразительные формы знаков, а сама композиция листа, став результатом художественных построений, приобретает большую динамичность. Предназначенные для демонстрации широкой аудитории японские стихи начинают писаться крупно, часто на свитках длиной более метра, преимущественно иероглифами или каной (это два разных жанра).

Поскольку крупноформатное письмо каной не было укоренено в традиции, в этом жанре стали умеренно использоваться устаревшие знаки каны [24, с. 37]. Примером крупноформатного письма каной является хайку Басё каллиграфа Сюнкэя Иидзими (1906–1996) (рис. 7).

коно атари
мэ ни миюру моно ва
мина судзуси

От всего,
на что хватает глаз,
веет прохладой.

Мы полагаем, что выбор именно этих строк для крупноформатного письма каной не случаен, поскольку уже в самом стихотворении есть ощущение большого пространства — «на что хватает глаз».

В этом произведении каллиграф развивает традицию записи хайку в жанре «тираси». Однако, в отличие от классического письма, С. Иидзима практически полностью сохраняет соответствие зрительных и интонационных пауз между сти-

хами, что облегчает восприятие текста. Нарушение связи происходит только в выносе влево последнего знака стихотворения — «си» し, создающего ощущение невесомости композиции в целом. При этом крупный размер каны не только облегчает восприятие текста, но и позволяет передать богатство оттенков письма слегка расщепленной кистью, рождающей красоту *саби*.

В качестве примера крупноформатного письма без использования устаревших знаков каны, с преобладанием иероглифов рассмотрим свиток крупного современного каллиграфа Мацуко Судзуки (1932 г. р.) (рис. 8).

кумо но минэ
икуцу кудзурэтэ
цуки но яма

Вершина облака
обвалилась —
под луной гора Гассан.

Для написания свитка Мацуко Судзуки выбирает стихотворение Басё, в котором обыгрывается совпадение графем разных иероглифов (А. А. Долин называет этот прием, пришедший из поэзии вака, «иероглифическим каламбуром»). В представленном хайку иероглиф 崩 «рушиться», состоящий из графем «гора» 山 и «месяц» 月, перекликается с иероглифами, буквально означающими «лунная гора» 月の山. Первый иероглиф написан с проседью и расположен в верхней части листа (принадлежит «небу»), а знаки «лунная гора» написаны более жирно и расположены под ним, внизу свитка, — они ассоциируются с землей. Именно на уровне совпадения графем «небесных» и «земных» иероглифов удается показать связь того и другого, так как с поэтической точки зрения «земной» образ горы так же изменчив, как облако: слово «лунная гора» на самом деле указывает на название горы Гассан 月山.

В качестве промежуточного вывода отметим, что каллиграфия каной, изначально пронизанная особым «поэтическим чувством», чутко реагирует на изменения, происходящие внутри поэтических жанровых форм танка и хайку. Если для «аристократической» каллиграфии танка характерна чувственная красота, выражающаяся в превращении группы знаков в одну причудливо извивающуюся изящную черную линию, то «народная» каллиграфия хайку тяготеет к большей эмоциональной сдержанности и простоте, которая проявляется в разрыве знаков, грубости линий, а также в использовании серой туши и слегка расщепленной кисти.

Однако, несмотря на постоянный поиск путей обновления традиции, современная каллиграфия каной сталкивается с определенными трудностями. По мнению Н. Каи, каллиграфия стала ориентироваться на экспонирование в музее, а потому «фокусируется на визуальных эффектах, на самих знаках и попытках использовать современные слова» [8, р. 360]. Современное письмо кистью критикуется японцами за «умозрительность» и «декоративность» [29, с. 82–3].

Испокон веков занятие каллиграфией было частью повседневного опыта, письмо было прежде всего способом постоянного самосовершенствования челове-



Рис. 8. Крупноформатное современное написание хайку Басё иероглифами (2010-е) («дзёфуку», 187 × 97 см) [5, с. 38]

ка. Т. Иссю отмечает, что занятие каллиграфией каной подразумевает стремление пишущего к улучшению своего характера, в результате чего письмо приобретает определенный «вкус», «душу» [30, с. 39]. Речь идет о развитии поэтической чуткости, об умении пишущего видеть красоту момента между прошлым и будущим [31, с. 85]. Поэтическая чуткость выражается в искусстве намека, заключающемся прежде всего в умении каллиграфа создавать иллюзию того, что свободное пространство листа «расширяется», или «светится», символизируя красоту непроявленного мира или даже красоту небытия (*му-но би*).

Поэтического видения, в японском понимании этого слова, не хватает современной западной каллиграфии. Согласно тонкому наблюдению М. Н. Эпштейна, европейское письмо связано прежде всего со стремлением пишущего преодолеть страх смерти (символически пустое пространство листа) и «искупить свое несовершенное бытие» тем, чтобы часть своего напрасного, непроживаемого времени жизни принести в жертву другому времени, когда у него найдется читатель-воскреситель [2, с. 134]. В процессе буквенного письма западный человек видит бесплодность собственных усилий. Для современного писателя М. П. Шишкина заглавная буква — «знак и надежды, и бессмыслицы всего сущего» (есть большая буква, будет и точка) [32, с. 321], в то время как японское письмо — способ вписывания человека в мир, можно сказать, что оно сверхпоэтично, поскольку поэзия, по М. Н. Эпштейну, есть «мера взаимопроникновения вещей».

Литература

1. Эпштейн, Михаил. “Сверхпоэзия и сверхчеловек. О поэтическом векторе цивилизации”. *Знамя*, no. 1 (2015): 163–75.
2. Эпштейн, Михаил. “Номо scriptor: введение в скрипторику как антропологию и персонологию письма”. *Философские науки*, no. 8 (2008): 124–46.
3. Долин, Александр. “Японская поэтическая традиция”. В изд. *Шедевры японской классической поэзии в переводах Александра Долина*, сост., предисл. и коммент. Александр Долин, 5–44. М.: Эксмо, 2009.
4. Addiss, Stephen. *77 Dances: Japanese Calligraphy by Poets, Monks, and Scholars, 1568–1868*. Boston: Weatherhill, 2006.
5. 石山 知明 「先人たちの “松尾芭蕉”」, 『墨 : 芭蕉の俳句を書こう』 234 (2015): 6–11 [Исияма, Томоаки. “Мацуо Басё” наших предшественников”. *Суми: Пишем хайку Басё*, no. 234 (2015): 6–11]. (На яп. яз.)
6. 萱のり子 「和の粹 : “散らし書き”にみる美の特性」, 『墨 : 和の粹 “散らし書き”』 220 (2013): 10–4 [Кая, Норико. “Японская красота ики: письмо тираси”. *Суми: Особенности красоты письма “тираси”*, no. 220 (2013): 10–4]. (На яп. яз.)
7. 松岡 正剛 「真人から草へ。草から仮名へ」, 『墨 : 王羲之。蘭亭序』 148 (2001): 71–5 [Мацуока, Сэйго. “От ‘истинного письма’ иероглифами к скорописи. От скорописи к ‘временному письму’ кане”. *Суми: Ван Сичжи. “Павильон орхидей”*, no. 148 (2001): 71–5]. (На яп. яз.)
8. Kaya, Noriko. “Waka Poems in Calligraphy: Poetic Sentiment in Japanese Kana-Character Calligraphy”. In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kamabayashi, 336–63. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
9. Герасимова, Майя. “Особенности художественной культуры в Японии”. *Ежегодник Японии*, no. 40 (2011): 110–23.
10. Kaya, Noriko. “The Aesthetic Characteristics of Kana seen in Chirashi-gaki”. In *Buchstaben der Welt — Welt der Buchstaben*, Hrsg. Ryosuke Ohashi und Martin Roussel, 139–60. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2014.
11. Сикибу, Мурасаки. *Повесть о Гэндзи*. Пер. Татьяна Соколова-Делюсина. 3 тома. 3-е изд. СПб.: Гиперион, 2018, т. 1.

12. Соколова-Делюсина, Татьяна. “От сердца к сердцу сквозь столетия”. В сб. *Японская поэзия*, сост., вступ. ст., коммент. Татьяна Соколова-Делюсина, 5–18. СПб.: Северо-Запад, 2000.
13. 横山 煌平『散らし』(プロに学ぶ書のテクニック) 東京: 可成屋, 2001 [Ёкояма, Кохэй. *Тираси*. Токио: Канария, 2001]. (На яп. яз.)
14. 名児 耶明『日本書道史』東京: 芸術新聞社, 2009 [Нагоя, Акира. *История японской каллиграфии*. Токио: Гэйдзюцу-ся, 2009]. (На яп. яз.)
15. Григорьева, Татьяна. *Японская художественная традиция*. М.: Наука, 1979.
16. Сиранэ, Харуо. *Классический японский язык: грамматика*. Пер. А. Фесюн и др., науч. ред. А. Фесюн. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017.
17. Bogdanova-Kummer, Eugenia. “About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting”. In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kambayashi, 384–433. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
18. 渡部 泰明 編『和歌のルール』東京: 笠間書院, 2018 [Ватанабэ, Ясуаки, ред. *Правила вака*, Токио: Касама-сэйн, 2018]. (На яп. яз.)
19. Дьяконова, Елена. “Поэзия японского жанра трехстиший (хайку). Происхождение и главные черты”. В изд. *Труды по культурной антропологии*, сост. Владимир Глебкин, 189–201. М.: Восточная литература: Муравей, 2002.
20. 藤田 湘子『20週俳句入門』東京: 角川学芸出版, 2010 [Фудзита, Сёси. *Введение в хайку за 20 недель*. Токио: Кадокава Гакугэй Сюппан, 2010]. (На яп. яз.)
21. Долин, Александр. “Поэзия хайку в Средние века”. В изд. Долин, Александр. *История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах*. 4 тома. СПб.: Гиперион, 2007, т. 4: Танка и хайку.
22. 足立 欣也 編『日本書道文化の伝統と継承: かな美への挑戦』東京: 求龍堂, 2016 [Адати, Ёсия, ред. *Наследование традиций культуры японской каллиграфии: к красоте каны*. Токио: Кюрю-до, 2016]. (На яп. яз.)
23. Григорьева, Татьяна. *Красотой Японии рожденный*. М.: Искусство, 1993.
24. 日比野 実『日比野五鳳』(墨 ニュークラシック・シリーズ) 東京: 芸術新聞, 2010 [Хибино, Минуру. *Хибино Гохо*. Токио: Гэйдзюцу Синбун-ся, 2010]. (На яп. яз.)
25. 下谷 洋子 “散らし書き” マスター術: 半壊紙, 『墨: 和の粹「散らし書き」』220 (2013): 50–60 [Симоя, Ёко. “Мастерство ‘тираси-гаки’: формат ханкайси”. *Суми: Японская красота ики*, no. 220 (2013): 50–60]. (На яп. яз.)
26. 田宮 文平 “近代かな書史上における日比野五鳳の“書””, 『墨: : 日比野五鳳. その人と書』(3–4) 1989: 62–4 [Тамия, Бунпэй. “Каллиграфия’ Хибино Гохо с точки зрения новейшей истории письма каной”. *Суми: Хибино Гохо. Человек и каллиграф*, no. 3–4 (1989): 62–4]. (На яп. яз.)
27. Судзуки, Дайсэцу. “Введение в дзэн-буддизм”. Дата обращения март 20, 2019. <http://psylib.org.ua/books/sudzd01/index.htm>.
28. Addiss, Stephen. “Japanese Calligraphy since 1868”. In *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, ed. by J. Thomas Rimer, 445–70. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2011.
29. 小針 助代 編『21世紀の書: 文化人からの視点』, 『墨: 21世紀の「書」を語ろう』(151) 2001: 82–83 [Кобари, Дайсукэ, ред. “Каллиграфия 21 века: точка зрения людей культуры”. *Суми: Беседуем о “каллиграфии” 21 века*, no. 151 (2001): 82–3]. (На яп. яз.)
30. 田頭 一舟 “散らし書き” マスター術: 色紙・扇面, 『墨: 和の粹「散らし書き」』(220) 2013: 38–48 [Тагасира, Иссю. “Мастерство ‘тираси-гаки’: формат сикиси и веер”. *Суми: Японская красота ики*, no. 220 (2013): 38–48]. (На яп. яз.)
31. 萱 のり子『書芸術の地平—その歴史と解釈』大阪: 大阪大学出版会, 2000 [Кая, Норико. *Горизонты каллиграфии — история и комментарий*. Осака: Осака Дайгаку Сюппан-кай, 2000]. (На яп. яз.)
32. Шишкин, Михаил. *Всех ожидает одна ночь: роман. Рассказы*. М.: Вагриус, 2007.

Статья поступила в редакцию 22 марта 2019 г.;
рекомендована в печать 28 ноября 2019 г.

Контактная информация:

Аганина Надежда Сергеевна — канд. искусствоведения, доц.; mashanadya@gmail.com
Третьякова Мария Сергеевна — канд. искусствоведения, доц.; mashanadya@gmail.com

Poetics of Japanese Calligraphy of Kana

N. S. Aganina, M. S. Tretyakova

Ural State University of Architecture and Art,
23, K. Liebknecht str., Ekaterinburg, 620075, Russian Federation

For citation: Aganina, Nadezhda, and Maria Tretyakova. "Poetics of Japanese Calligraphy of Kana". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 1 (2020): 89–105.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.105>

There has been little research concerning Japanese calligraphy in Western art history. Even in Japan the calligraphy of syllabic scripts kana has been actively studied only during the last ten years. The complexity of the study lies in the fact that the works of kana calligraphy are usually written in old Japanese, combined with cursive Chinese characters ('mixed writing'), which requires special training even from a Japanese researcher. Since the calligraphy of kana is tightly connected with the poetry of waka and haiku, within this paper we analyze it in its relation to the history of traditional Japanese poetry. The objective of this study is to define the specific nature of kana calligraphy, which reflects a special 'poetic sentiment' inherited from waka and haiku. In this research we compare kana with Chinese calligraphy characters and discover that kana calligraphy is fluid in principal, matching the aesthetics of waka, which has a flowing of meanings, as a rule. We also analyze the later influence of haiku on kana calligraphy and conclude that haiku partly reverts the latter to kana Chinese calligraphy characters (where scripts can be written separately). In this paper we analyze the works of the most famous Japanese calligraphers who specialized in kana: Ono-no Michikaze (802–853), Fujiwara-no Yukinari (966–1028), Goho Hibino (1901–1985). We conclude that a distinctive feature of kana calligraphy in waka is sensual beauty while calligraphy in haiku is more restrained and simple. The results of the research are considered to be important not only as a theoretical basis for further investigations of kana, but they also present the grounds for a general reconsidering of the European art of writing as well.

Keywords: Japanese calligraphy, Japanese poetry, poetic sentiment, calligraphy of kana, waka, tanka, haiku.

References

1. Epshtein, Mikhail. "Overpoetry and Overman. On the Poetic Vector of Civilization". *Znamia*, no. 1 (2015): 163–75. (In Russian)
2. Epshtein, Mikhail. "Homo scriptor: The Introduction to Scriptorology as Anthropology and Personality of Writing". *Filosofskie nauki*, no. 8 (2008): 124–46. (In Russian)
3. Dolin, Aleksandr. "Japanese Poetry Tradition". In *Shedevry iaponskoi klassicheskoi poezii v perevodakh Aleksandra Dolina*, comp., foreword and comment. by Aleksandr Dolin, 5–44. Moscow: Eksmo Publ., 2009. (In Russian)
4. Addiss, Stephen. *77 Dances: Japanese Calligraphy by Poets, Monks, and Scholars, 1568–1868*. Boston: Weatherhill, 2006.
5. Ishiyama, Tomoaki. "Matsuo Basho of our Precursors". *Sumi: Basho no haiku wo kako*, no. 234 (2015): 6–11. (In Japanese)
6. Kaya, Noriko. "Japanese Beauty of Iki: Writing of Chirashi". *Sumi: Wa-no iki "Chirashi-gaki"*, no. 220 (2013): 10–4. (In Japanese)
7. Matsuoka, Seigo. "From 'True Signs' of Mana to Cursive So. From So to 'Temporary Signs' of Kana". *Sumi: O Gishi. Ranteijo*, no. 148 (2001): 71–5. (In Japanese)
8. Kaya, Noriko. "Waka Poems in Calligraphy: Poetic Sentiment in Japanese Kana-Character Calligraphy". In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kamabayashi, 336–63. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
9. Gerasimova, Maiia. "The Futures of Artistic Culture in Japan". *Ezhгодnik Iaponiia*, no. 40 (2011): 110–23. (In Russian)

10. Kaya, Noriko. "The Aesthetic Characteristics of Kana seen in Chirashi-gaki". In *Buchstaben der Welt — Welt der Buchstaben*, Hrsg. Ryosuke Ohashi und Martin Roussel, 139–60. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2014.
11. Shikibu, Murasaki. *The Tale of Genji*. Rus. ed. Transl. by Tat'iana Sokolova-Deliusina. 3 vols. 3rd ed. St. Petersburg: Giperion Publ., 2018, vol. 1.
12. Sokolova-Deliusina, Tat'iana. "From Heart to Heart Through the Centuries". In *Iaponskaia poezii*, comp., foreword and comment. by Tat'iana Sokolova-Deliusina, 5–18. St. Petersburg: Severo-Zapad Publ., 2000. (In Russian)
13. Yokoyama, Kohei. *Chirashi*, Tokyo: Kanariya, 2001. (In Japanese)
14. Nagoya, Akira. *History of Japanese Calligraphy*. Tokyo: Geijutsu-sha, 2009. (In Japanese)
15. Grigor'eva, Tat'iana. *The Japanese Art Tradition*. Moscow: Nauka Publ., 1979. (In Russian)
16. Shirane, Haruo. *Classical Japanese Language: Grammar*. Rus. ed. Transl. by A. Fesiun et al., science ed. by A. Fesiun. Moscow: Izdatel'skii dom Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2017.
17. Bogdanova-Kummer, Eugenia. "About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting". In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kambayashi, 384–433. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
18. Watanabe, Yasuaki. *Rules of Waka*. Tokyo: Kasama-shoin, 2018. (In Japanese)
19. D'iakonova, Elena. "The Japanese genre of triplet poetry (haiku). The origin and the main features". In *Trudy po kul'turnoi antropologii*, comp. by Vladimir Glebkin, 189–201. Moscow: Vostochnaia literatura: Muravei Publ., 2002. (In Russian)
20. Fujita, Shoshi. *Introduction to Haiku for 20 Weeks*. Tokyo: Kadokawa Gakugei Shuppan, 2010. (In Japanese)
21. Dolin, Aleksandr. "Haiku Poetry in the Middle Ages". In Dolin, Aleksandr. *Istoriia novoi iaponskoi poezii v ocherkakh i literaturnykh portretakh*. 4 vols. St. Petersburg: Giperion Publ., 2007, vol. 4: Tanka i khaiku. (In Russian)
22. Adachi, Yoshiya. *Inheriting of Japanese Calligraphy Tradition: to the Beauty of Kana*. Tokyo: Kyuryu-do, 2016. (In Japanese)
23. Grigor'eva, Tat'iana. *Who was Born by the Beauty of Japan*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1993. (In Russian)
24. Hibino, Minoru. *Hibino Goho*. Tokyo: Geijyutsu Shinbun-sha, 2010. (In Japanese)
25. Shimoya, Yoko. "Chirashi-gaki Skills: Hankaishi Paper Size". *Sumi: Wa-no iki "Chirashi-gaki"*, no. 220 (2013): 50–60. (In Japanese)
26. Tamiya, Bunpei. "Calligraphy of Hibino Goho in the Context of Kana Writing History". *Sumi: Hibino Goho. Sono hito to sho*, no. 3–4 (1989): 62–4. (In Japanese)
27. Suzuki, Daisetsu. "Introduction to Zen". Accessed March 20, 2019. <http://psylib.org.ua/books/suzzd01/index.htm>. (In Russian)
28. Addiss, Stephen. "Japanese Calligraphy since 1868". In *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, ed. by J. Thomas Rimer, 445–70. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
29. Kobari, Daisuke. "Calligraphy in the 21st Century: The Position of Persons of Culture". *Sumi: 21 Seiki no "Sho" wo Kataro*, no. 151 (2001): 82–3. (In Japanese)
30. Tagashira, Issyu. "Chirashi-gaki Skills: Shikishi Paper Size and Fans". *Sumi: Wa-no iki "Chirashi-gaki"*, no. 220 (2013): 38–48. (In Japanese)
31. Kaya, Noriko. *Horizons of Calligraphy — Its History and Interpretation*. Osaka: Osaka Daigaku Shuppan-kai, 2000: 84–6. (In Japanese)
32. Shishkin, Mikhail. *One Night for Everyone: Novel. The Stories*. Moscow: Vagrius Publ., 2007. (In Russian)

Received: March 22, 2019
Accepted: November 28, 2019

Authors' information:

Nadezhda S. Aganina — PhD, Associate Professor; mshanadya@gmail.com
Maria S. Tretyakova — PhD, Associate Professor; mshanadya@gmail.com