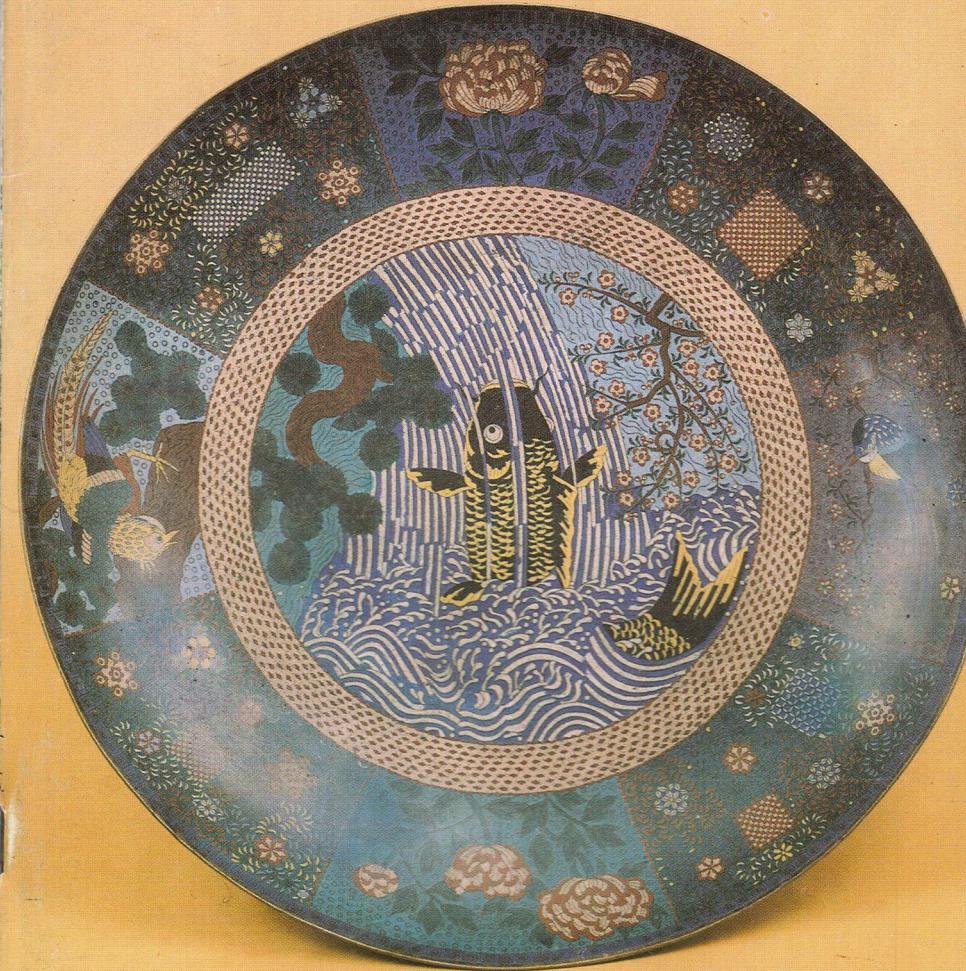


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

искусство
Японии



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

искусство
японии

МОСКВА 1990

Автор Н. А. КАНЕВСКАЯ

Редакционная коллегия:

Э. Н. НИКИТИНА, В. Л. СЫЧЕВ

Художник В. Я. ЧЕРНИЕВСКИЙ

Фото Е. В. РОДЬКИНА

В Государственном музее искусства народов Востока хранится около 5000 произведений японского искусства. По своему составу и художественной значимости коллекция по праву занимает первое место среди музеиных собраний страны. Рассказ о традиционных особенностях японского искусства построен на основе анализа наиболее интересных экспонатов музея.

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Государственного музея искусства народов Востока.*

На первой странице обложки:

БЛЮДО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КАРПА. XVII в.

Перегородчатая эмаль

© ВРИБ «Союзрекламкультура», 1990

*Не люблю луну, если она
не окутана облаками*

Мурата Сюко. XV в.



пония расположена на многочисленных (около 1000) островах Тихого океана, цепочкой протянувшихся вдоль азиатского континента. Островное географическое положение страны, не знавшей в древности и средневековые иностранные нашествия, в известной мере повлияло на своеобразие японской цивилизации, определило целостность и гармоничность развития культуры. Традиционные особенности искусства, сложившиеся в глубокой древности, сохранялись на протяжении веков. Одной из них был синтез эстетических категорий поэзии и искусства. Поэзия одухотворила японскую скульптуру, проникла в прикладное искусство, закрепила союз с живописью и каллиграфией. Поэтическое отношение японцев к природе, во многом сформировавшее облик японского искусства, стало важнейшей частью национальной эстетики. Связь между человеком и природой проявилась в постоянном, пристальном интересе японцев к временам года, каждое из которых воспевалось в литературе и искусстве. Существовали специфические ритуалы любования сакурой или снегом, осенней луной или красной листвой клена. Природа всегда была для японцев высшим проявлением истины и красоты.

Благодаря контактам с Китаем, Кореей, странами Юго-Восточной Азии, уже в древности достигшими высокого уровня развития, духовная культура Японии испытала сильное влияние философско-эстетических систем, сложившихся у этих народов, что определило некий дуализм в ее развитии: с одной стороны, традиционализм мышления, жизнестойкость старого пласта культуры, с другой — быстрое усвоение новых идей и художественных идеалов. Новые этические и эстетические представления не опровергали традиционных, уже существовавших, а начинали жить одновременно с ними, постепенно преобразовывая их, отодвигая ставшие ортодоксальными старые художественные схемы на задний план, не уничтожая их полностью.

Японская культура в своем развитии прошла ряд важнейших стадий, неразрывно связанных с двумя социально-историческими формациями: первобытно-общинной (древний период) с элементами рабовладения и феодальной, начавшейся в VI веке и длившейся в силу общего для стран Востока замедленного темпа общественного развития до середины XIX века.

Древний период

Японская культура древнего периода (IV тысячелетие до н. э.— начало VI века н. э., согласно японской историографии — эпохи

Дзёмон, Яёй, Кофун) была, по существу, сплавом многих архаических культур. К периоду заселения Японии разными народами как с материка, так и с островов южных морей, сложения родоплеменных союзов на острове Кюсю и в центральной Японии относится создание керамических сосудов дзёмон, глиняных фигурок догу, бронзовых колоколов дотаку. В III — начале VI века образуется одно из первых государств — Ямато, развиваются земледельческие культуры и обряды, укрепляются позиции синтоизма, древнейшей японской религии, в основе которой лежало обожествление сил природы и поклонение умершим предкам¹. В это время возводятся гробницы — курганы, создается погребальная пластика ханива.

Период феодализма охватывает несколько основных этапов: раннее средневековье (VI—XII вв., эпохи Асука, Нара, Хэйан), развитое средневековье (XIII—XVI вв., эпохи Камакура, Муромати, Момояма) и позднее средневековье (XVII — середина XIX в., эпоха Эдо).

Искусство VI — XII вв.

Ранний феодализм включает в себя несколько стадий. VII—VIII столетия — время становления японской государственности, сближения со странами континента, распространения буддийской религии. Воздействие буддизма² на японскую культуру было глубоким и сильным — он сформировал философские взгляды и литературу, вдохновил художников и поэтов, был душой ритуальных танцевальных мистерий и древнейших театральных представлений. Через буддизм Япония приобщилась к мировой художественной культуре, восприняла развитую образную систему. Впервые на японской почве образ божества получил выражение не только в природных формах, что имело место в синтоизме, но и в антропоморфных. В искусстве проникло духовное начало, нашли свое пластическое выражение идеи подвижничества, милосердия, мудрости. Вместе с новыми образами пришла сложнейшая система буддийской иконографии, состоявшая из множества условных обозначений, с помощью которых можно было передать различные теологические и философские понятия. С наибольшей полнотой идеалы эпохи выразили архитектурно-скulptурные ансамбли буддийских монастырей.

В IX—X веках усиливается мощь отдельных феодалов, растет раздробленность страны. В связи со строительством новых замков и монастырей увеличивается число культурных центров. На протяжении X—XI столетий власть в стране удерживает родовая аристократия, в среде которой формируются новые нравственные и эстетические идеалы. Буддизм, разбившийся в IX—X столетиях на ряд сект (Сингон, Тэндай, Дзёдо), принимает новую форму — эзотерического (тайного) учения, последователи которого поклонялись скрытым святыням, соблюдали мистические таинства и ритуалы. С развитием эзотерических сект постепенно меняется характер искусства, что особенно

ощутимо в изменении иконографии и образного строя буддийской скульптуры. Новое учение способствовало утверждению своеобразного культа красоты. Основателю секты Сингон приписывается мысль о том, что искусство «открывает нам область совершенного». В X—XII веках складывается новый тип храма-дворца, где особое значение приобретает декоративное убранство: росписи стен, рельефная и ажурная резьба, металлическая и лаковая утварь. Покрытые золотым лаком деревянные или позолоченные бронзовые статуи божеств обычно размещались в глубине полуосвещенного храма, что придавало им особую торжественность и значимость. Мерцающие золотым блеском в полусумраке храма, они казались людям прекрасными в своей отдаленности и недоступности. Особый строй японской скульптуры заключался в синтезе пластических и декоративных начал. Декоративность сказалась в совершенстве отделки поверхности, в замысловатой игре линий и ритмов, в утонченном и любовном изображении деталей. В это же время зарождается и формируется светская живопись на свитках, художники обращаются к сложному миру человеческих чувств.

Вторая половина XII столетия характеризуется межфеодальными войнами, закончившимися установлением сегуната — системы военного управления страной. Этика самураев³ — кодекс бусидо — оказал воздействие на весь дух японской культуры. К этой завершающей стадии раннего средневековья относится создание эпических свитков на темы военных сказаний, зарождение и дальнейшее развитие скульптурного портрета.

Уникальным памятником японской средневековой скульптуры является хранящаяся в музее^{*} деревянная статуя бодисатвы Фугэна⁴ (XII век), выполненная в традициях школы художника Дзётё (рис. 1). Японцы почитали его как покровителя наук, знаний, добродетели. В иконографической традиции Фугэн приобретает облик прекрасного юноши, торжественно восседающего на слоне. Жест бодисатвы анджали означал моление или почтение. Мягкая пластичность и спокойная завершенность форм, текучесть складок, легких, словно тающих, линий контура подчеркивали особую камерность образа, глубокую эмоциональность при внешней сдержанности.

Свое понимание красоты и гармонии вложил японский мастер и в статую Будды Амиды⁵ (конец XII — начало XIII в., рис. 2). Скульптура установлена на высоком лотосовом постаменте, голова и плечи округлы и немного великоваты в соотношении с подчеркнуто хрупким телом, хитон спускается с плеч струящимися складками. В опущенных к земле глазах — самопогруженность, отстраненность от всего земного. Общий монументальный характер статуи передан торжественностью строгой фронтальной позы, замкнутостью объемов в сочетании с выразительностью жестов.

* Историю сложения японской коллекции музея и ее подробную характеристику см. в приложении.



1. Бодисаттва Фугэн. XII в. Дерево, позолота, краски



2. Будда Амida. Конец XII — начало XIII в. Дерево, позолота

Скульптура Будды Амиды выполнена из дерева и покрыта золотым лаком в характерной для японских мастеров технике. Первоначально золоченые деревянные статуи служили вынужденной заменой дорогостоящей привозной бронзы, но очень скоро они полюбились японцам, оценившим особую теплоту исполненных в дереве изображений божеств. Японцы придавали деревянной скульптуре сокровенный смысл, каждое дерево было наделено особым символическим значением: сосна связывалась с долголетием, кипарис — с чистотой, в камфарном дереве видели символ физической и нравственной красоты.

Скульптурный портрет Особый раздел японской пластики — скульптурный портрет, происхождение которого восходит к существовавшему с VII века обычью устанавливать в монастырях статуи настоятелей, монахов-проповедников, известных отшельников. В связи с возрастающей ролью в жизни общества воинского сословия в храмах стали помещать посмертные изображения сёгунов — правителей страны, полководцев, знатных вельмож. Считалось, что увековеченные как святые, они обладают магической властью над жизнью воинов.

Типичные черты подобного скульптурного портрета демонстрируют две более поздние (XV—XVI вв.) деревянные статуи сановников из собрания музея. Одна из них — портрет человека в черном (рис. 3). Согласно иконографии, сановник изображен в парадной одежде, сидящим на полу в неподвижной позе. Характерно стремление к торжественно-монументальной трактовке, подчеркнутой пластической целостностью объема статуи, обобщенностью декоративно-стилизованных форм. Условно решенное лицо сановника отделено от тщательно моделированного объема головы наподобие маски. Несмотря на каноничность трактовки и идеализацию образа, изображение несет печать некоторой индивидуальности — передана мудрость, власть и надменность портретируемого.

Искусство XIII—XVI вв. Период развитого средневековья, вобравший в себя различные, порою противоречивые течения, можно условно подразделить на два этапа. XIV—XVI века — время широкого распространения учения буддийской секты дзэн⁶. Процесс постепенной секуляризации и демократизации дзэн превратил ее учение в своеобразную «философию жизни», оказавшую существенное влияние на характер мышления, образ жизни и деятельности средневековых японцев, на развитие и секуляризацию японской художественной культуры.

Вторая половина XVI — первая треть XVII века — период перехода от эпохи развитого к эпохе позднего средневековья. Это время, наряду с традиционной дзэнской линией развития, характеризуется укреплением позиций третьего сословия, а также установлением широких торговых и культурных связей с другими странами, в том числе и европейскими. Это был век вольнодумства, социального брожения, нарушения феодальных регламентаций. Недолговечные, но плодотворные контакты с испанцами, португальцами, голландцами, начало торговли



3. Портрет сановника. XV—XVI вв. Дерево, черный лак, краски

с Ост-Индской компанией нашли свое отражение в японской культуре, что проявилось в расцвете монументальной живописи, в сюжетах которой нередко встречаются европейские мотивы, в появлении (в начале XVII века) японского фарфора, в усиении роли декоративно-прикладного искусства.

О буддийской секте дзэн Как уже было сказано, период раннего средневековья характеризуется глубоким воздействием учения дзэн на духовную жизнь общества. Одним из основных принципов этого учения было недоверие к слову и тексту как к форме передачи высшей истины, логическому мышлению как к способу ее постижения. Дзэнские патриархи отказались от прежней ритуальности, эзотеричности, не признавали никаких духовных авторитетов и догм. Стремясь обрести внутреннюю свободу, они старались полностью отойти от какого-либо подражательства. Достичь *сатори* («просветления», осознания истинной сути жизни и смерти), учили апологеты дзэн, можно путем мистического созерцания, например, сухого сада или размышления над вопросами-загадками (*коанами*), смысл которых можно было понять, лишь откававшись от обычного логического хода мыслей.

Дзэнские монахи перенесли внимание на эстетическое переживание, что объяснялось возможностью непосредственного постижения истины через произведение искусства.

Отсюда повышенное внимание дзэнских проповедников к искусству и творческому акту.

Учение дзэн впитало в себя многие элементы даосизма, в том числе склонность к пантеизму, осмысление мировоззренческих проблем через природу. Мысли о том, что образы природы олицетворяют мир человека и Вселенную, воплощают в себе духовное начало, реализовались в особом пейзажном мировосприятии японцев, оказавшем воздействие на все виды творчества. Впервые природа превратилась в объект изображения. В японском искусстве появились новые жанры, как, например, пейзажная живопись.

Патриархи дзэн говорили о возможности достижения совершенства в процессе активной жизнедеятельности, культивировали вкус к простым вещам, превратили повседневные мирские обязанности, будь то фехтование или питье чая, в ритуал. «Повседневный образец есть правда», — говорили дзэнские монахи.

Философско-эстетические взгляды дзэн на Чайную церемонию и более полно реализовались в чайной церемонии, истоки которой относятся к XII веку, а окончательное формирование — к XV—XVI векам⁸. Культ чая с его времененным выключением из повседневности, сосредоточенностью на переживании красоты открывал, как считали последователи этого учения, путь к «просветлению» вся кому человеку вне зависимости от его социального статуса. *Тяною* получила широкое распространение не только в монашеской среде, но и в других слоях общества: у аристократии, самурайства, а в XVII—XVIII столетиях и в кругах город-

ских торговцев, ремесленников, особенно среди нарождающейся городской интеллигенции.

Чайный культ оказал огромное воздействие на японскую культуру во всех ее областях — **Дзэнская эстетика** сформировалась особая эстетика чайной церемонии, которая повлияла на многие виды и жанры японского искусства: архитектуру, живопись, каллиграфию, керамику, художественный металл; сложилась особая культура восприятия предметов искусства, основанная на поэтико-метафорическом мышлении, позволяющем раскрыть внутренний смысл произведения через образ-символ, образ-знак. Признавался лишь минимум художественных средств. Так были разработаны эстетические категории *ваби* — красота бедности, суровая простота, шероховатость и одновременно изысканность, *саби* — прелесть старины, печать времени, *югэн* — невыразимая словами истина. Многие из них пришли из японской поэтики XI—XII веков, но обрели в дзэнской эстетике второе рождение. Специфика парадоксального мышления приверженцев дзэн, нигилизм по отношению к общепринятым привели к перемещению высокого и низкого в иерархии эстетических ценностей. Прекрасным стали считать то, что было раньше за гранью эстетического: убогую, крытую соломой хижину, грубоватую крестьянскую утварь, старую деревянную скамью, замшелые камни сада. Эстетизация простоты, бедности, непритязательности позволила увидеть в изделиях народного творчества поэтичность, оценить их практическую целесообразность, благородство форм и отделки.

Во второй половине XIV—XV веке складывается пейзажная монохромная живопись на свитках (*суйбоку га*), на стилистику и образность которой повлияла дзэнская эстетика, а также монохромный китайский пейзаж периода раннего средневековья. Создателями *суйбоку га* были монахи дзэнских монастырей. Из живописной школы крупнейшего из них — монастыря Сёкокудзи в Киото — вышел знаменитый Сэссю (Тойо Ода, 1420—1506). Его свиток «Пейзаж» из музеяного собрания (рис. 4), как и многие другие работы живописца, построен на плоскостном графическом начале, напряженном ритме сильных резких линий, эффектных контрастах светлого и черного. В ломанных линиях нависшей скалы, в жестких утолщенных контурах холмов на переднем плане, в светлых, едва различимых размытиях туши, передающих тусклое небо, легкую дымку зимнего тумана, ощущается драматизм картины. Свиток «Падение инея» (рис. 5), принадлежащий кисти Хасэгава Нобухару (Тохаку, 1539—1600), как бы продолжает традиции монохромной живописи предшествующей эпохи. Величественный уступ заснеженной горы на фоне темного неба, мощные изогнутые стволы двух старых сосен, противостоящих непогоде, на первом плане, затянутые в тумане крыши храма и маленькие беспомощные фигурки согнутых ветром людей на дороге создают образ природы, исполнен-

ный простоты и мужества. Это не только воплощение идеи космической силы Вселенной, но и своеобразный гимн природе.



Искусство XVII—середины XIX в.

Период позднего средневековья (XVII — первая половина XIX века) был временем формирования новой городской культуры. На этом этапе сёгунат и воинское сословие еще обладали политической властью, в то время как экономическая сила постепенно сосредотачивалась в торгово-ремесленных кругах. С 30-х годов XVII века начинается период политической самоизоляции Японии, длившийся более двухсот лет и практически прекративший культурные и торговые контакты с европейскими странами. Исторические условия, сложившиеся с начала XVII столетия, сложность политической и общественно-социальной ситуации в стране нашли свое выражение в процессах формирования новой городской культуры. В результате бурного роста городов, наряду со старыми культурными очагами, такими, как Киото, Нара, развивавшими традиции предшествующей поры, выдвинулись новые

4. Сэссю (?). «Пейзаж». XV в. Бумага, туши

города: Осака, Кобе, Нагасаки и др. Духовным центром становится новая столица Эдо с ее активным торговыми-ремесленным населением,



предъявляющим свои требования к литературе, театру, живописи. Представители третьего сословия стали создавать свои этические и эстетические идеалы, стремились противостоять традиционным культурным ценностям. Горожан отличало светское восприятие жизни, демократизм, стремление высвободиться из-под влияния феодальной морали. Эти качества ощущимы в новых видах и жанрах искусства: новелле, театре Кабуки⁹, гравюре на дереве, миниатюрной скульптуре.

Культура позднего средневековья утрачивает свое единство. Старые культурные традиции еще прочно удерживают позиции, но они уже не отвечают духу времени, а появившиеся новые — крайне разноречивы. В искусстве существуют разные, порою полярные тенденции, что с наибольшей наглядностью проявилось в живописи XVII—XIX веков.



5. Хасэгава Нобухару. «Падение снега». XVI в.
Бумага, тушь, водяные краски

Получившая официальное признание школа Кано с ее декоративнымиисканиями выразила художественные устремления господствующего класса, усилившуюся с годами среди самураев тягу к роскоши. В основном это была живопись на ширмах и раздвижных панелях, украшавшая замки крупных феодалов, храмы, а в XVIII—XIX столетиях — интерьеры домов богатых горожан. В творчестве живописцев Кано пейзаж лишился отвлеченной философичности живописи *суйбоку га*, хотя и сохранял еще некоторую символичность, торжественную приподнятость. Традиционные приемы монохромной живописи тушью (сильная контурная линия, контрастное сопоставление черного и белого, высокая культура тушевого мазка) соединились с декоративной праздничностью, цветовой насыщенностью. Целостную картину пейзажа сменили отдельные эффектные природные мотивы с дробной, детальной акцентировкой. Объектами живописных произведений были деревья, цветы, птицы, животные, часто наделенные благопожелательным смыслом. Многие художники Кано работали как в традиционной манере, тяготеющей к монохромной пейзажной живописи, так и в новой условно-декоративной. Ширма художника Кано Тосюна (XVII век) «Обезьяны, ловящие отражение луны в воде» (рис. 6) еще связана со старой живописной системой *суйбоку га*, хотя в ней и пропускают отдельные новые черты. Сюжетом работы послужила одна из буддийских притч о тщетности человеческих усилий: в своем стремлении к счастью в этом бренном мире человек уподобляется обезьянам, пытающимся поймать отражение луны. Тонкими прозрачными мазками туши, наложенными друг на друга, художник воссоздает прозрачность холодной осенней ночи, зеркальную гладь воды, серебристый блеск луны. Подвижные фигурки обезьян, сидящих на ветвях старого дерева, выполнены с почти натуралистической точностью. Живописи Кано Тосиона свойственны лаконизм, обобщенность форм, широкая манера письма со свободными мягкими тушевыми мазками. Тональная живопись сочетается с чуть заметной подцветкой, объемная моделировка — с декоративностью общего решения.

В рамках официального направления развивалась и сложившаяся в Киото декоративная живопись школы Тоса, возродившая старую образную систему живописи X—XII веков: изысканность и поэтичность избранных мотивов, стремление передать настроение, чувство, используя музыкальность ритмов в композиции. Ей свойственна эмоциональная насыщенность и символичность цвета, графическая выразительность линейного рисунка. Свиток художника Фудзивара Мицудзанэ (1782—1852) «На прогулке», хранящийся в музее (рис. 7), — характерный пример живописи этого стиля. Лирическое настроение свитка раскрывает тонко подобранные цветовые гаммы. Звонкое сочетание красного, синего, зеленого в ярких кимоно придворных дам и служанок, расположившихся на лужайке, напоминает россыпь контрастных звуков лютни *бива*, то глубоких и сильных, то высоких и тонких. Четко очерченные силуэты женщин кажутся замершими.

Живопись



6. Кано Тосон. «Обезьяны, ловящие отражение луны» (двухстворчатая ширма). XVII в.
Бумага, тушь



7. Фудзивара Мицудзанэ. «На прогулке». XIX в. Шелк, минеральные краски

Люди как бы прислушиваются к неведомым и прекрасным звукам. Официальной тенденции в искусстве противопоставили свое творчество представители живописи бундзин га, отстаивавшие внутреннюю свободу и независимость художника, дилетантизм и непринужденность творчества. Их позиция была близка дзэнскому пониманию творчества, а также поэтическим исканиям своего времени. В их живописных произведениях воплотились такие понятия, как оригинальность видения, острое переживание природы, особая одухотворенность. Икэно Тайга (1723—1776), чей свиток «Бамбук» (рис. 8) является достоянием музея, был одним из основоположников школы. Для его творчества характерна свобода самовыражения, экспрессия чувств. Бамбук — традиционная тема для дальневосточных живописцев. Образ бамбука наделяли символическим содержанием, он означал «благородство души», что объясняли сходством форм узлов ствола и начертанием иероглифа, обозначающего сердце. По традиции при рисовании бамбука надо было найти гармоничные пропорции ствола, соответствие рисунка и фона, передать подчеркнуто ритмическое чередование листьев. В живописи мастера ясно ощущаются заполненные и разреженные участки, стущения и размыты туши, удачно найден композиционный строй произведения.

Художественные идеалы третьего сословия наиболее полно выразили живопись и графику укиё-э, сделавшие главным объектом изображения простого человека, современника. Круг тем был почерпнут в многообразной повседневной жизни горожан: художники запечатлевали их труд, развлечения, праздники, а также виды и панорамы улиц.

Гравюра на дереве Особой популярностью благодаря дешевизне и возможности тиражирования пользовалась среди городского населения графика укиё-э. Гравюра на дереве (ксилография) стала значительным явлением в национальном японском искусстве. Цветные ксилографии украшали дома горожан — ими оклеивались раздвижные стены и столбы, они служили иллюстрациями к популярным изданиям, играли роль театральных афиш. Первая книга с гравюрными иллюстрациями появилась уже в начале XVII века, но эти иллюстрации мало отличались от старых буддийских гравюр. Новые пути в развитии ксилографии наметились лишь во второй половине XVII — первой половине XVIII века.

Гравюра стала своеобразной энциклопедией жизни города. Простой, обыденный сюжет приобрел в творчестве японских графиков значительность и красоту. Примером могут служить гравюры Моронобу Хисикава (1644—1729), одного из создателей бытового жанра (в музее есть его черно-белая гравюра «Женщины у хризантем», рис. 10). Сильная, круглящаяся линия — главное выразительное средство мастера.

Особое внимание в графике укиё-э удалено театральным сюжетам, так как увлечение театром Кабуки было среди жителей Эдо повсеместным явлением. Художники из семьи Тории, в частности Тории Киёно-



8. Икэно Тайга. «Бамбук». XVIII в.
Бумага, тушь



9. Андо Кайгэцудо. «Красавица»
Шелк, минеральные краски

бу (1664—1729), одни из первых стали создавать театральные афиши, положив тем самым начало жанру. В гравюре Киёнобу «Театральная сцена» (рис. 11) мастер фиксирует театральный эпизод во всей его полноте. Актеры изображены в полный рост и как бы обращены к зрителю. Эффектные силуэты, декоративно трактованные одежды подчеркивают торжественный облик персонажей, блеск и динамику театральных зрелищ. В XVII столетии гравюра была преимущественно черно-белой, и ценность этой работы в том, что она раскрашена самим автором в приглушенные оливковые, бежевые, охристые тона. Цвет пока еще скромный аккомпанемент, который вторит основному мотиву, переданному сложным ритмом линий.

Певцом женской красоты называли прославленного графика Китагава Утамаро (1753—1806). Никто до него не смог так глубоко и проникновенно раскрыть образ женщины, показать ее занятия, заботы, развлечения. Цветовой ритм его гравюр (в музее хранится несколько произведений мастера, в том числе «У зеркала», рис. 12) в сочетании с гибкой, плавно струящейся линией позволил художнику воссоздать многообразную гамму человеческих настроений — печаль, радость, нежность, тревогу, безмятежность.

С начала XIX века важное место в японской гравюре занял пейзаж. Внимательное изучение мира было свойственно знаменитому японскому художнику Кацусика Хокусаю (1760—1849). Диапазон его творчества велик. Он создавал гравюру, поздравительные открытки *суримоно*, иллюстрировал книги, сделал массу зарисовок с натуры, писал свитки, расписывал ширмы, делал рисунки для тканей, вееров, гребней. «Старцем, влюбленным в рисунок» называли его современники. В пейзажных сериях Хокусая («36 видов Фудзи», «100 видов Фудзи», «Мосты», «Водопады») развернута многообразная картина прекрасной природы Японии: скалистые, причудливо изрезанные берега, волны бушующего океана, маленькие живописные деревни, рыбачьи лодки. В его гравюрах постоянно встречаются два мотива — неустанно трудящиеся люди и величественная Фудзи, почитаемая японцами как священная гора. Художники изображали ее во все времена года, в различную погоду, в разных ракурсах. На гравюре Хокусая «Гора Фудзи весной» (рис. 13) она предстает перед зрителем огромной и простой, в ее величественных и первозданных очертаниях нет места деталям, это — всеобъемлющий символ японской природы.

В отличие от Хокусая с его эпическими образами природы графические листы Андо Хиросигэ (1797—1858) привлекают задушевной поэтичностью, камерностью. Благодаря колористическому дарованию, он сумел передать тишину заснеженных лесов и деревень, радость пробуждающейся весны, осеннюю грусть увядания. С проникновенным лиризмом создана Хиросигэ гравюра «Сёно. Ливень» из серии «53 станции Токайдо». Сквозь тонкую сетку дождя проступают силуэты путников и деревьев, виднеются крыши домов, поникшие травы. Художника увлекает тонкая, едва уловимая цветовая гамма определенного состояния природы, оттенки, характерные для дождливого



10. Хисикава Моронобу. «Женщины у хризантем». XVII в. Гравюра на дереве



11. Тории Киенобу. «Театральная сцена». XVII в. Гравюра на дереве, ручная подкраска



12. Китагава Утамаро. «У зеркала». XVIII в.
Цветная гравюра на дереве

дня. Проницательное видение деталей лишь оттеняет лирическую, элегическую интонацию:

Промокли насквозь
Все осенние жухлые травы —
Дождь над горами¹⁰ ...

Дакацу



В период Эдо декоративно-прикладное искусство стало играть чрезвычайно значимую и активную роль в духовной жизни японцев. Его подъем обусловило развитие в XVII—XVIII веках торгово-ремесленных центров. Повысилось внимание к миру вещей, сложились новые представления о красоте.

Прикладное искусство
Как уже говорилось, для японского искусства была характерна особая общность художественных идей, взаимосвязь его отдельных видов. Дух японской поэзии проник во все области искусства и безраздельно царил в живописи. Театр Кабуки оказал сильное воздействие на японскую гравюру и миниатюрную скульптуру. Неоценимым было влияние живописи и каллиграфии на искусство лаков и керамику. В отличие от Европы в Японии не было резкой грани между изобразительным и прикладным искусством. Словом *бидзюцу* называлось умение украшать предметы быта и этим же словом обозначалось искусство в целом. Тенденция к декоративности в живописи и живописности в декоре приводила к тому, что многие знаменитые японские худож-

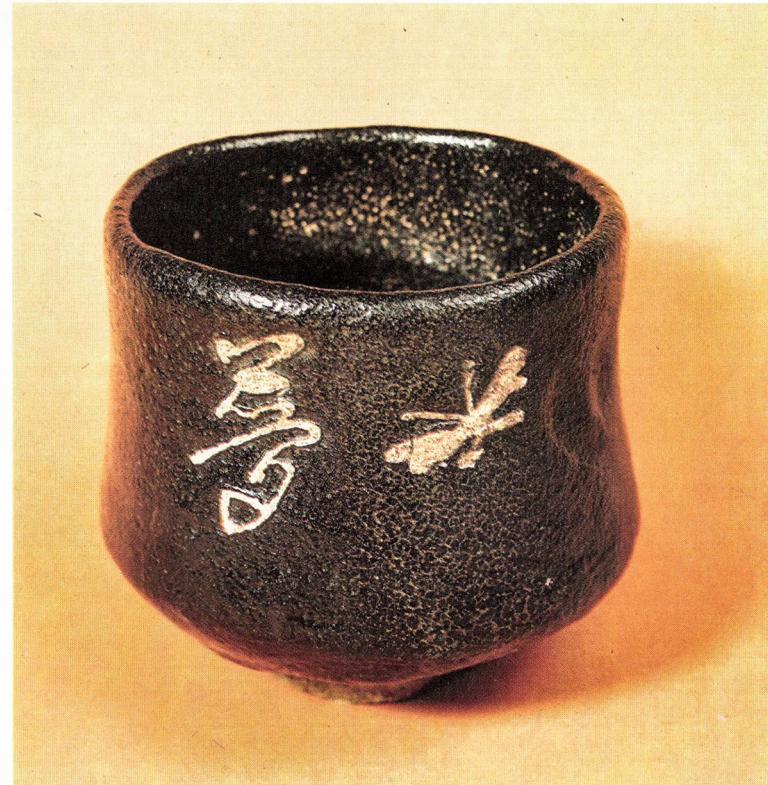
13. Кацусика Хокусай. «Гора Фудзи весной». XIX в. Цветная гравюра на дереве

ники успешно сотрудничали в области прикладного искусства. Известно, что живописец XII века Фудзива Такаёси сделал серию рисунков для лаковых шкатулок, а знаменитый Сэссю делал эскизы для керамических и чугунных чайников. Многогранность творчества, разносторонность интересов была особенно характерна для художников эпохи Эдо. Таков талант Огата Корина (1665—1716), который был одновременно живописцем, поэтом, керамистом, с одинаковым подъемом расписывал ширмы, театральные костюмы, веера, керамические блюда, создавал замечательные изделия из золотого лака.

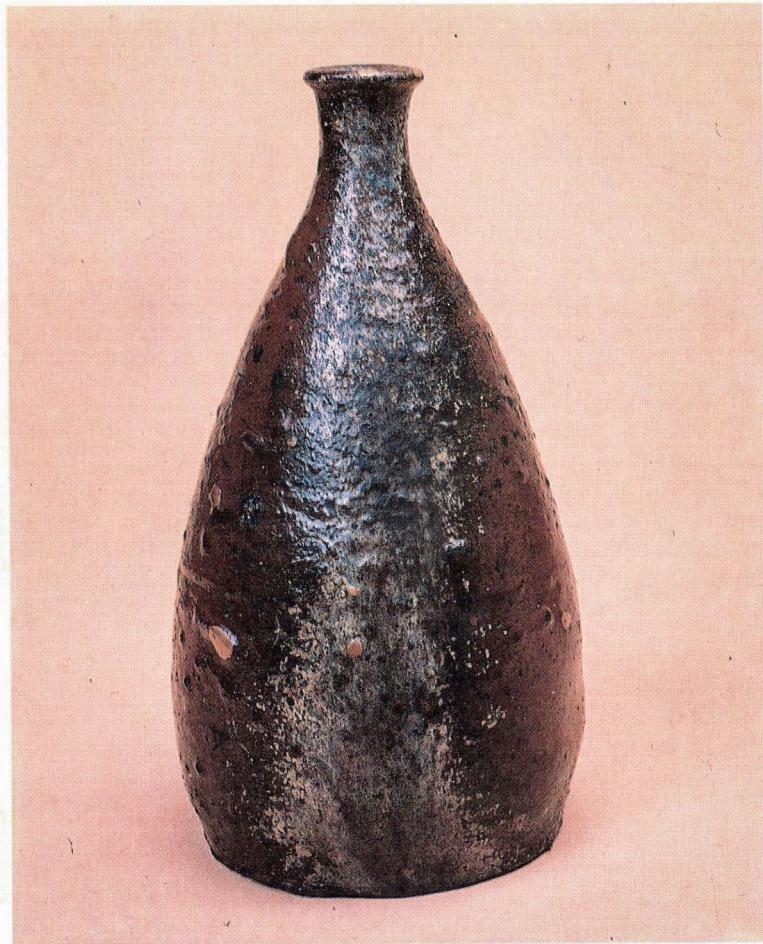
На развитие декоративно-прикладного искусства в немалой степени воздействовал вкус тядзинов. В переводе с японского тядзин означает «церемониймейстер, мастер чая», но круг его обязанностей был гораздо шире. Он являлся тончайшим знатоком ритуала, его философского смысла. Во время церемонии тядзин готовил чай, поддерживал и направлял беседу. Художественные вкусы мастеров чая оказали влияние и на развитие японских ремесел. Заказывая специальную утварь для проведения обряда — предметы из керамики, бронзы, лака, бамбука, они диктовали ремесленникам свои эстетические требования. Многие из них сами были известными архитекторами и художниками. Усилиями тядзинов чайная церемония была превращена в своеобразный философский ритуал, состоявший из немногих действий, тщательно продуманный даже в деталях. В тяною принимали участие от одного до пяти человек. Приглашенные входили в сад, омывали руки из каменного сосуда с водой, молча, медленно шли по саду, при входе в дом кланялись свитку, висевшему в специальной нише токонома. Затем появлялся церемониймейстер, неторопливо разжигал огонь в очаге, кипятил воду и приготовлял взбитый зеленый чай. Каждый жест мастера чая был канонизирован. В незначительном повороте черпачка, в форме выбранной чаши, в цвете салфетки знатоки видели следование определенной школе. Чаша тяван по очереди передавалась каждому гостю. Беседа между участниками чайной церемонии шла о свитке, о поэзии, о чайных принадлежностях. Отрешенность от мирской суеты, созерцание предметов искусства позволяли проникнуть в сокровенную суть вещей, сосредоточиться на переживании красоты. Было сформулировано четыре принципа чайной церемонии: гармония, почтение, чистота и тишина.

Благодаря сложному ритуалу, в который были вовлечены участники тяною, изделия японских гончаров выполняли не свойственные им ранее качества — в них выражались духовное начало, поэтичность, образность. Керамическая чаша для чайной церемонии не уступала по глубине образа свитку или ширме. Созданные гончарами чаши были настолько духовно значимы, что получали имя, как, например, знаменитый тяван художника Хонъами Коэцу (1558—1637) «Фудзи».

Выбору тяvana, а также чайницы тядзин придавал особое значение, так как от этого зависел общий стиль ритуала; при этом учитывалось настроение собравшихся, состояние погоды, время суток. В музейной



14. Тяван (чаша для чая). XVI в. Тип Раку.
Керамика, глазурь



15. Ваза для цветов. XVII в. Тип Ига.
Керамика, глазурь

16. Ваза для цветов. XVII в. Тип Идо.
Керамика, глазурь, золотой лак



17. Чаша с изображением корабля. XVII в.
Мастерские Арита. Фарфор, многоцветная
роспись, позолота

30



18. Ваза с изображением хризантем. XVIII в.
Мастерские Сацума. Фаянс, многоцветная
роспись эмалями

31

коллекции есть редкие чаши для чая XVI в. типа Раку, особо ценимого в Японии, из крупнозернистой глины с густой тяжелой глазурью светло-красного, черного, серебристо-зеленого цвета (рис. 14). Неровная шероховатая поверхность керамической массы *тявана* контрастирует с маслянистым блеском густо положенной черной поливы. Фактурное богатство и цвет чаши поэтически осмыслены: словно из черноты забвения или сна возникает мысль или поэтическая строка, условно обозначенная художником несколькими штрихами в виде бабочки. И в памяти возникают стихи:

Бабочка, бабочка,
Что же за сон тебе снится? —
Крылышками машет ¹¹...

Гиё-ни

Не менее тщательно подбирались для чайной церемонии и остальные предметы — сосуд для воды, полоскательница, ваза для цветов, курильница и другие, так как, по мнению приверженцев дзэн, всякий предмет, природный или рукотворный, большой или малый, был полным и совершенным проявлением бытия. Каждый из них, хотя и состоял из остальных гармоничное целое, имел свой образ. Так, приземистая, тяжеловесная темно-серая ваза для цветов типа Ига (XVII в., рис. 15) как бы напоминала о замшелых камнях старого сада, об одиночестве, будила в человеке грустные и поэтические мысли.

В своих работах японские гончары применяли асимметрию и легкую неточность форм, свободные затеки и живописные пятна глазури, подчеркивали скульптурность произведений. Грубоватые, вылепленные вручную глиняные изделия отвечали идеалам простоты, естественности, близости к природе. Рука мастера лишь выявляла природную красоту глин и глазурей. В дзэнском отношении к вещам и материалу прозвучали отголоски синтоистской веры в одушевленность природы, распространившейся потом на рукотворные предметы. «Не сотвори, а открай» — так учили дзэнские мастера. Отсюда глубокое понимание «натуральной» красоты природных материалов, бережное сохранение фактуры поверхности, естественного цвета. В музее есть сосуды из провинций Бидзэн, Тамба, Сигараки, покрытые поливой темных, приглушенных тонов, коричневые чайницы из Сэто, у которых сквозь тонкий слой глазури просвечивает темная глина, тяваны из Мисима, расписанные подглазурно белым ангобом. Привлекает внимание ваза XVII века мастерских Идо, на которой заметны лопнувшие пузырьки кипевшей во время обжига глазури, образовавшие неровную бугристую поверхность (рис. 16). Случайные результаты обжига были эстетически осмыслены мастером — он выделил их крупными каплями золотого лака.

Фарфор К первой трети XVII века относится начало производства в Японии фарфора (особенно прославились керамические печи Арита на острове Кюсю). Это были блюда, чаши, вазы, чайницы, расписанные

подглазурным кобальтом с последующим наложением железной краски, а также желтой и зеленою эмалью. Под влиянием традиционных для Японии золотых лаков в декор изделий был введен рисунок золотом. Среди декоративных мотивов преобладал растительный орнамент (цветы четырех сезонов, «три друга холодной зимы» — слива, бамбук, сосна, икэбана с пышными пионами) и геометрический узор на бордюрах (рис. 17). Голландцы распространяли эти изделия по всей Европе, где они назывались «старая Япония».

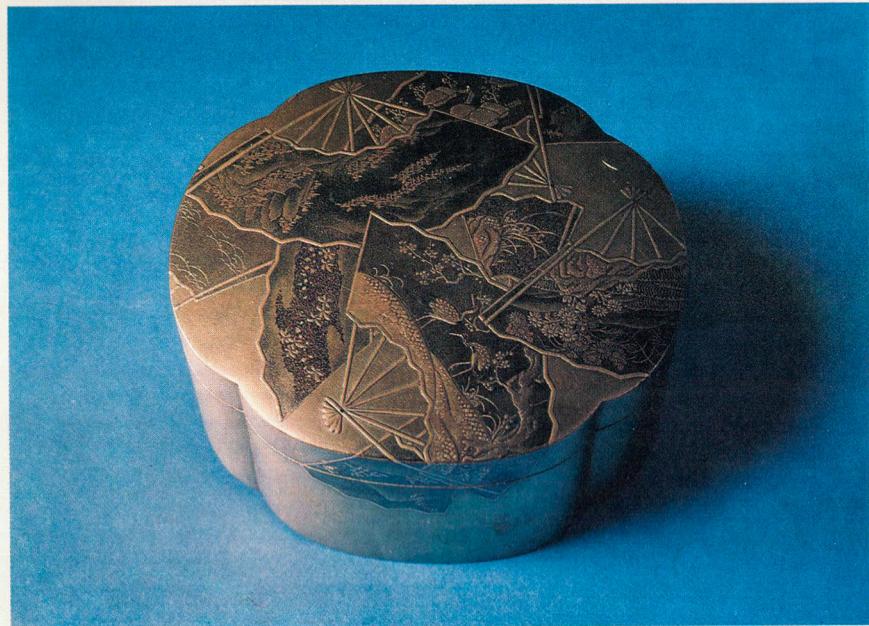
Большое распространение в Европе XVIII—XIX веков и в самой Японии имел фаянс провинции Сацума. В музее есть несколько десятков изделий этого центра с характерной твердой текстурой черепка и яркой декорацией по светлому фону с тончайшим кракле, как, например, у небольшой по размеру вазы со спокойными и завершенными линиями силуэта (рис. 18). Крупные красные, синие и зеленые цветы и листья хризантем отчетливо выделяются на светлой глазури. Удачно найдено равновесие фона и росписи, которая свободно стелется по поверхности вазы, перетекая с корпуса на крышку и образуя с любой стороны законченную композицию.

Ко второй половине XVII—XVIII веку относится расцвет искусства лаков. За счет богатых слоев городской буржуазии значительно расширяется круг заказчиков изделий. Экономическая независимость городских верхов позволила им пренебрегать правилами жесткой регламентации, установленной правительством, и, несмотря на запрет, иметь золото и серебро. Но все же и для них золотые вещи были редкостью, поэтому так популярны были золотые лаки, в пышном декоре которых виделся горожанам ослепительный блеск мира, проявилось их представление о роскоши и богатстве.

В основе декоративности лаков *маки-э* лежит сопоставление отполированного черного лака с поверхностью, усыпанной золотой пудрой, игольчатыми крупинками или с инкрустацией кусочками золота. В XVIII—XIX веках часто применялся прием, сочетающий гладкую, отшлифованную золотую поверхность с рельефной, моделированной. Такова коробка в форме трилистника XVIII столетия из собрания музея с изображением вееров (рис. 19). Условность изображения допускала фрагментарность декоративных мотивов. Как бы брошенные друг на друга бамбуковые веера частично загораживают друг друга. Фрагменты декора смешены, нагромождены: изображение сакуры углом врезается в горный пейзаж, уступы скал как бы ложатся на перевернутое изображение крестьянских хижин, хризантемы у скал накладываются на двух цапель под деревом сливы. Подобные изобразительные парадоксы должны были ошеломить, «растормошить» зрителя, заставить по-новому увидеть привычную вещь, проникнуть в скрытую поэзию образа.

Стиль декорации золотых лаков был основан на законах изобразительного искусства. Наиболее сильным было влияние старинной придворной живописи XI—XII веков, привнесшей в лаковую роспись изысканность тщательно выбранных декоративных мотивов, асиммет-

личность, значимость нейтрального фона. Из нее пришли в искусство лаков сюжеты классической средневековой литературы, сохранившиеся в измененном виде и в изделиях XVII—XVIII столетий. Одними



из любимых объектов были ирисы и павлонии, воспетые в японской лирике эпохи Хэйан. В XVII—XVIII веках тематика росписей значительно расширилась, появились новые изобразительные мотивы. Под воздействием школ Кано и Тоса мастера лака использовали в декорации изделий отдельные, удачно найденные фрагменты пейзажа, эффектные изображения цветов, плодов, птиц, животных, благопожелательные символы. Усилилась декоративность в размещении и сопоставлении отдельных мотивов росписи. Мощные импульсы графики укиё-э оказались в распространении жанровых мотивов, в поэтизации жизни горожан и предметно-бытовой среды.

Свой монументально-декоративный стиль в лаковой живописи создал художник Огата Корин. Важная роль в его стилистике отводилась цветовой гармонии, большим чистым поверхностям золотого лака, свободным композиционным построениям, рельефной инкрустации перламутром, оловом, свинцом. Избранная им манера требовала от автора самоограничения, выразительности каждой детали, глубокого поэтического насыщения образа. Эмоциональный пафос художественного замысла чайницы работы Огата Корина — шедевра музейной

19. Коробочка с изображением вееров.
XVIII в. Золотой лак

коллекции — заключен в слиянии поэтической прелести опадающих лепестков глицинии с определенной остротой и лаконизмом их изображения. Гладкая золотая основа и разлив меняющихся красок голубовато-зеленоватого перламутра создавали живую праздничную среду. Декоративные принципы Корина, основанные на ритмических поворотах, разнообразных силуэтах, частично перекрывающих друг друга, смелое внедрение новых материалов широко применялись его последователями.

Особое место среди японских лаков занимают *инро* (вставляемые друг в друга эллипсовидные маленькие коробочки: от 5 до 7 штук, предназначенные для ношения на поясে), первоначально служившие для хранения печати (ин — «печать», ро — «ящичек»), оттиском которой японец всегда сопровождал свою подпись. Впоследствии в них стали хранить медикаменты, ароматические лепешки и другие мелочи. В музее хранится небольшая коллекция *инро* XVII—XIX веков, среди которых выделяется работа известного живописца и графика школы *укиё-э* Окумура Масанобу (1686—1764), создавшего лаковую роспись *уруси-э*. В стиле жанровой живописи своего времени Масанобу изображает вереницу слепых, переходящих ручей. С юмором переданы гримасы на их лицах, точно обрисованы позы, жесты, повороты. Природная наблюдательность художника позволила ему подметить выразительные детали: испуг слепого с мешком, раздражение и упорство на лице другого, подталкивающего его в спину, высоко подоткнутые полы кимоно, мускулистые ноги. Круговая композиция, объединенная общим действием, развивается в одной плоскости на золотом фоне. Силуэтность фигур, построенная на светлых, теплых цветосочетаниях, а главное — отвлеченное золотое сияние фона создают своеобразную декоративность изображения.

Новым видом городского искусства была миниатюрная скульптура *нэцкэ* (высотою от двух до десяти сантиметров с обязательным сквозным отверстием для перекидного шнура), сформировавшаяся в конце XVII — начале XVIII века и получившая распространение в XVIII—XIX столетиях. Назначение ее было двояким. С одной стороны, *нэцкэ* была обязательной принадлежностью японского мужского костюма, поскольку его покрой не предусматривал карманов, и все необходимые мелкие предметы (трубки, кисти, кошелек, ключи, дорожная тушечница, печать, *инро* и амулеты) привешивались к поясу кимоно. При этом *нэцкэ* использовалась как подвеска, своеобразный противовес. Самостоятельно их никогда не носили. По своей внутренней природе миниатюрная скульптура была связана с прикладным искусством, что диктовало свои условия форме и материалу. *Нэцкэ* всегда была обтекаемой, компактной, без хрупких деталей, резких выступов, приятна на ощупь. Она была ограничена размером, хорошо сбалансирована. Выбор материала также отвечал назначению предмета: дерево, слоновая кость, рог, реже фарфор, коралл, металл. Мастера подчеркивали естественную красоту материала, тщательно полируя

поверхность, оттеняя ее скульптурными деталями, рельефом, ажурной резьбой.

С другой стороны, *нэцкэ* — жанровая скульптура, отличающаяся высоким профессионализмом. Известно несколько сот резчиков, работавших в это время в разных городах Японии. Одним из крупнейших



скульпторов был Хасэгава Икко, известный работами по слоновой кости, выполненными в подчеркнуто смелой, экспрессивной манере. *Нэцкэ* «Крысолов» (рис. 20) поражает остротой видения. Человек изображен сидящим на корточках в напряженной позе у раскрытой клетки. Случайно выскочившая крыса взобралась на его левое плечо. Голова резко повернута, на лице — ужас и омерзение. Натурно-достоверная трактовка тела и вместе с тем подчеркнутая динамичность позы, выразительность жестов, утрированные гримасы лица — характерные черты работ Икко.

Литературно-художественная основа *нэцкэ* была сложна и разнообразна, сюжеты произведений связаны с жизнью горожан, фольклором, народными верованиями. Для ранних *нэцкэ* первой половины XVIII века характерны сюжеты, заимствованные из Китая. Они прошли в японскую литературу благодаря многочисленным переводам и переделкам известных произведений китайской классики в XVII—XVIII столетиях. Из популярных литературных произведений отдельные персонажи китайского происхождения распространились и в

20.

Доракусай. XVIII в. «Поэт Госиса»
Хасэгава Икко. XVII в. «Крысолов»
Слоновая кость, резьба

нэцкэ. Так, в работе скульптора Доракусай (XVIII век) из музейной коллекции изображен легендарный поэт Госиса, который на одном из собраний писал стихи, держа над головой тысячечешуйковую курильницу (рис. 20). Физическая усталость, утверждал он, ничто по сравнению с умственным напряжением и муками творчества. Со второй половины XVIII — первой половины XIX века в *нэцкэ* стали преобладать японские образы: герои народных сказок и легенд, исторические персонажи, боги удачи.

Независимость от канонов буддийской скульптуры, от художественных вкусов и покровительства аристократических патронов способствовала самобытности *нэцкэ*. Занимательность фольклорных сюжетов, юмор, свобода выражения эмоций — ее отличительные черты. Были выработаны и новые средства художественной выразительности: своеобразная гротескность, точность характеристики, достоверность форм, значимость жестов, круговая композиция, предполагающая возможность многостороннего осмотра скульптур.

Музейная коллекция торевтики XVI—XIX

веков — курильницы, вазы, шкатулки, подносы — демонстрирует разнообразие и совершенство художественной обработки металла. Японские мастера часто

Торевтика

использовали сочетание разных металлов в одном изделии, создавали сложные сплавы, дающие богатство цветовых оттенков. Наиболее употребительные из них: серовато-белый *сибути* (медь с серебром) и черный с фиолетовым оттенком *сякудо* (медь, олово, свинец с золотом). Гармоничное сочетание и контрастное сопоставление металлов, умелое использование инкрустации, насечки, золочения позволяли воссоздать в металле целые картины и декоративные композиции. По своей тематике бронзовая пластика близка *нэцкэ*. Фигурам Дарумы, легендарного монаха, с именем которого в Японии связано происхождение чая (XVIII век), Дайкоку, божества счастья и богатства (XVIII век), Дзюродзина, божества счастья и долголетия (XIX век) свойственны пластичность форм, мягкость очертаний, соразмерность пропорций, темный цвет бронзы.

Значительную область японской торевтики составляют эмали. Сами японцы называют их *cippo*, подразумевая, что они олицетворяют семь драгоценностей: золото, серебро, изумруд, коралл, агат, алмаз, жемчуг, сочетания которых приносят людям счастье. Техника эмалей, завезенная в Японию в XVI столетии, имеет несколько разновидностей: перегородчатая (клуазонне), гравированная по металлу, расписанная, выемчатая. В музее собраны эмали XVIII—XIX веков, среди которых особое место занимает блюдо XVII века с изображением карпа, преодолевающего речные пороги (рис. на 1-й ст. обложки). Старые японские эмали XVII—XVIII столетий с темно-зеленым глубоким фоном и тонким линейным рисунком полны сдержанной красоты. Их отличает особая артистичность и живописность исполнения.

Среди изделий из металла наиболее ценимыми были элементы украшения оружия — накладные металлические детали, декорирующие

эфес и ножны. Боевые мечи катана и кинжалы *вакидзаси* являлись предметом гордости и постоянной заботы самураев, так как с древнейших времен меч считался священным предметом, в котором воплотились достоинство и душа воина, унаследованные от предков. Производством оружия занимались специальные династии оружейников,



сложившиеся уже в VIII веке. Приступая к работе, кузнец облачался в белые церемониальные одежды. Процесс изготовления клинка обставлялся как торжественный ритуал со специальными молитвами и заклинаниями. Клинок сваривался из нескольких полос, ковался не менее пяти раз, закаливался в воде, шлифовался, полировался. Рукоять и ножны начиная с XIII—XIV столетий украшались многочисленными деталями. Главный декор был сосредоточен на гарде *цуба* (рис. 21) — защитной пластине, находящейся между клинком и рукоятью. Декор покрывал и остальную часть меча. У *вакидзаси* в ножнах были узкие карманы для большой иглы ножа. Эмоциональная выразительность декора *цуб* строилась на контрастах поэтической прелести цветов или растений (гарда школы Гото «Колосья риса», XVIII век) и зловещей остроты лезвия клинка, или же наоборот — на его созвучиях с неистовым напряжением батальных сцен (гарда школы Нара «Божество войны Канью и дьявол», XVIII в.). Иногда в декоре *цуб* использовались более отдаленные ассоциации: изображения легендарных героев, бо-

21. Цубы. XVIII в. Сплавы, золото. Литье, резьба, инкрустация, зернь, насечка

22. Кимоно. Конец XIX в. Шелк, резервации типа «юдзэн»



жеств, мифологических животных, но всегда выдерживался идеино-тематический замысел. Литературные ассоциации не нарушали общих законов декорирования.

Кимоно Небольшое собрание художественного костюма относится к рубежу XIX—XX веков, хотя по своей стилистике оно тяготеет к

позднему средневековью. В простом по покрою кимоно, одинаковом для мужчин и женщин, стандартном по размеру, особое внимание уделялось красоте росписи и фактурному богатству материала. Об очаровании и привлекательности женщины в период Эдо, уровне ее культуры и даже социальной принадлежности судили не по чертам лица, а по грации движения, по замысловато уложенным в прическу волосам, по характеру одежды. Кимоно — в развернутом виде прямоугольное полотнище — представляло собой законченное декоративное панно. Его выбирали и эстетически оценивали как картину. Приближенность кимоно к произведениям станкового искусства требовала духовного осмыслиения росписи, что нашло выражение в усложненной символике декора, его поэтической образности. Важным моментом в декорировке тканей был переход в XVIII веке от мелкого тканого узора к свободной ручной росписи (путем резервации рисунка рисовой пастой с помощью тонкой палочки с последующим окрашиванием ткани). В технике резервации выполнено праздничное кимоно конца XIX столетия из легкого голубого шелка (рис. 22). Варьируя традиционный сюжет «три друга холодной зимы», мастер превращает его в образ цветущей весенней природы. Характерно свободное расположение декора по всей поверхности, композиционная условность, полихромия мелких цветовых пятен, объединенных единым светло-голубым фоном.

Современный период Особенности развития современной японской культуры во многом связаны с историческими путями развития страны. Буржуазная революция Мэйдзи 1868 года положила конец затянувшемуся феодальному периоду. После двухсот лет политики внешней изоляции Японию захлестнул поток европейского влияния. Страна жадно впитывала достижения европейской науки, техники и культуры. Вместе с тем процесс самоутверждения нации привел к культуре национальных традиций.

В это время среди японских живописцев происходит разделение на два направления: *ёга* (западная живопись)¹⁴ и *нихонга* (японская живопись)¹⁵. Большая часть музеиного собрания относится к национальной школе первой половины XX века. *Нихонга* этого периода носила в целом консервативный характер, что определялось сохранением феодальных пережитков, устойчивостью и жизнеспособностью японских художественных традиций. Большинство мастеров придерживалось художественно-образной системы средневековой живописи. Вместе с тем, на рубеже XX столетия на фоне общего застоя японского изобразительного искусства выдвигается ряд крупных творческих индивидуальностей, сделавших попытку переосмыслить худо-

жественное наследие. В живописи Томиока Тэссая (1836—1924), развернувшейся в рамках старого канона, ощущима особая одухотворенность, свежесть чувств, поэзия. Тэссай был философом, историком, живописцем, каллиграфом, реставратором. Он придерживался стиля традиционной школы *бундзин га*. Благодаря его активной твор-



ческой деятельности это направление существует в современной японской национальной живописи и до сих пор. Тэссай много путешествовал по стране, подолгу жил в горах, иска гармонического единства человека и природы. На протяжении всей своей жизни Тэссай писал пейзажи, то создавая возвышенные, идеализированные образы, то запечатлевая конкретные виды. В последние годы жизни живописец обратился к изображению цветов. Натюрморты Тэссая полны радостного ощущения красоты и полноты мира. В них гармония образная получила выражение в гармонии композиционной, ритмической, цветовой. Лист из альбома «Лотос» (рис. на 4-й ст. обложки) выполнен

23. Хамада Сёдзи. Бутыль. *XX в. Керамика, глазурь*

порывистой, меняющейся в тоне экспрессивной линией. Живопись тушью контрастирует с ярким насыщенным цветом. Чистота и звонкость сочных цветов передают переполняющее старого художника чувство восхищения древним и всегда новым миром природы.

Коллекция современного японского декоративного искусства носит ярко выраженный традиционный характер. Наследниками культурных традиций прошлого прежде всего выступили мастера старшего поколения: керамисты Хамада Сёдзи (р. 1894) и Каваи Кандзиро (р. 1890), мастера художественного лака Мацуда Гэнроку (р. 1896) и Цуйю Ёдзи (1890—1952), художники по металлу Ямаваки Ёдзи (р. 1907) и Мията Кохэй (р. 1926) и другие, проделавшие неоценимую практическую работу по возрождению в начале XX века традиционных промыслов.

Для произведений Хамада Сёдзи (в музее есть блюдо и бутыль для сакэ его работы, рис. 23) характерны подчеркнутая фактурность глины, непрятательный рисунок больших спиралей и зигзагов, глухие цветосочетания. Его керамика привлекает выраженной в ней грубой силой и своеобразной красотой.

Процесс развития современной японской керамики, как и всего современного японского искусства, несмотря на сильнейшее западноевропейское и американское влияние, идет органично, без резких переходов. По-прежнему одной из важнейших особенностей японской культуры остается особая действенность, жизненность ее традиционных этических и эстетических норм. Многие национальные формы, такие, как чайная церемония, икэбана, искусство садов и многие другие, составляют часть современной духовной жизни японцев. Наверное, эти живые традиции и делают японское искусство столь привлекательным для наших современников, ибо, как сказал поэт Евгений Евтушенко, «без лица Японии нет лица мира».

Примечания

1. О синтоизме см.: Светлов Г. Е. Путь богов. М., 1985
2. Официальная дата признания буддизма в Японии — 552 г.
3. Спеваковский А. Б. Самураи — военное сословие Японии. М., 1981
4. Фугэн (санскр. Самантабхадра — « тот, чья сущность просветление») — буддийское божество индийского происхождения
5. В XI—XII вв. учение секты Дзёдо, основанное на вере в Будду Амида, культ которого пришел из Кореи в VII в., распространилось по всей Японии
6. Учение дзэн (на санскр. дхьяна — размышление) появилось в Японии в VII в.
7. Николаева Н. С. Японская культура XVI века и «чайная церемония». — Советское искусствознание, 1977, № 2
Николаева Н. С. Предметный мир и ритуал. — Советское искусствознание, 1980, № 1
8. Основные принципы театра Кабуки сложились в XVII в. см.: Гундзи Масакацу. Японский театр Кабуки. М., 1965
9. Цит. по книге: Долин А. А. Однокий сверчок. М., 1987. С.51
10. Там же, с. 18
11. Ёга — японская европеизированная живопись маслом
12. Нихонга — национальная живопись традиционными приемами и красками на шелке или бумаге в форме свитков, ширм, картин

О ЯПОНСКИХ КОЛЛЕКЦИЯХ МУЗЕЯ

Первыми экспонатами, положившими начало собирательству произведений японского искусства, были японские гравюры на дереве XVIII—XIX вв., составляющие часть собрания восточного искусства К. Ф. Некрасова, переданного музею в октябре 1918 года.

В 1919 году коллекцию пополнили ценнейшие произведения из музея б. Строгановского училища, которые вместе с многочисленными экспонатами, полученными в 30-е годы из Иваново-Вознесенского краеведческого музея, Музея народов СССР, Государственного музейного фонда, составили основу японской коллекции. Для ее дальнейшего формирования большое значение имел дар известного художника и коллекционера И. С. Остроухова (1932) и крупнейшего чаеторговца В. М. Мельникова, прожившего долгие годы в Китае (1949). В 1957 году в связи с необходимостью пополнения современной части японского собрания Министерство культуры СССР закупило в Токио около 1000 произведений декоративно-прикладного искусства. В 1968 году музей получил прекрасную коллекцию средневековой керамики из Государственного Исторического музея.

По своему составу музейная коллекция японского искусства неоднородна, отдельные этапы японской истории показаны в ней крайне неравномерно: отсутствуют памятники древности, раннее и развитое средневековье представлено уникальными, но единичными произведениями. Наиболее полно в музее представлен период позднего средневековья (XVII — первая половина XIX в.): коллекциями живописи, графики, керамики, миниатюрной скульптуры, художественных лаков, торевтики, составляющими в целом две трети музейного собрания. Однако и здесь некоторые виды японского искусства освещены более полно, другие — фрагментарно. Так, если скульптура и театральные маски этого времени показаны отдельными образцами (среди них можно выделить несколько масок театра Но XVI—XVII вв.), то средневековая живопись составляет целую коллекцию (около 150 экспонатов).

Довольно многочисленна коллекция японской гравюры на дереве (около 2000 экспонатов), она датируется в основном концом XVIII — первой половиной XIX века.

Подлинным украшением музейного собрания является коллекция керамики и фарфора (около 1000 экспонатов), по своему составу и художественному достоинству — единственная в стране. Ее средневековая часть (около 450 экспонатов) датируется временем наивысшего расцвета керамического производства в Японии (XVI—XVIII вв.). Собрание фарфоровых и фаянсовых изделий XVII—XIX вв. включает в себя произведения мастерских Сацума, Хидзэн, Киото, Хирадо, Кутани и других.

Сравнительно небольшая коллекция средневековых лаков (более 400 экспонатов) разнообразна по назначению хранящихся в ней предметов. В основном это золотые лаки, хотя есть лаки красные, полихромные расписные, многослойные, инкрустированные перламутром, а также деревянные изделия, частично декорированные лаками.

Коллекция *нэцкэ* и *окимоно* — одна из самых многочисленных и интересных в нашей стране, насчитывает более шестисот работ, многие из которых подписные, охватывают период с конца XVII по XIX век. Собрание современного японского искусства складывалось исторически неравномерно. В нем можно выделить две большие группы произведений. Первая относится ко второй половине XIX — первой трети XX в., вторая — к 1950—60-м годам. Наиболее важное место занимает живопись (около 150 экспонатов), относящаяся в основном к национальному направлению (*нихонга*).

Список иллюстраций

1. Бодисатва Фугэн. XII в. Дерево, позолота, краски. Высота 115 см. И nv. № 506-1
2. Будда Амида. Конец XII — начало XIII в. Дерево, позолота. Высота 105 см. И nv. № 505-1
3. Портрет сановника. XV—XVI вв. Дерево, черный лак, краски. Высота 56 см. И nv. № 16752-1
4. Сэссю (?). 1420—1506. «Пейзаж». Бумага, тушь. Высота 68,5 см, ширина 31 см. И nv. № 6642-1
5. Хасэгава Нобухару. 1539—1600. «Падение инея». Бумага, тушь, водяные краски. Высота 54 см, ширина 35 см. И nv. № 6592-1
6. Кано Тосюн. XVII в. «Обезьяны, ловящие отражение луны в воде». Двухстворчатая ширма. Бумага, тушь. Высота 185 см, ширина створки 95 см. И nv. № 2489-1
7. Фудзивара Мицудзанэ. 1782—1852. «На прогулке». Шелк, минеральные краски. Высота 71,5 см, ширина 45,5 см. И nv. № 502-1
8. Икэно Тайга. 1723—1776. «Бамбук». Бумага, тушь. Высота 52,5 см, ширина 30 см. И nv. № 6573-1
9. Андо Кайгэцуто. «Красавица». Шелк, минеральные краски. Высота 112 см, ширина 44,5 см. И nv. № 6527-1
10. Моронобу Хисикава. 1644—1729. «Женщины у хризантем». Гравюра на дереве. Высота 20,5 см, ширина 15 см. И nv. № 15483-1
11. Тории Киёнобу. 1664—1729. «Театральная сцена». Гравюра на дереве, ручная подкраска. Высота 30,5 см, ширина 14,4 см. И nv. № 14871-1
12. Китагава Утамаро. 1753—1806. «У зеркала». Цветная гравюра на дереве. Высота 38,7 см, ширина 25,8 см. И nv. № 11574-1
13. Кацутика Хокусай. 1760—1849. «Гора Фудзи весной». Цветная гравюра на дереве. Высота 25,3 см, ширина 37,6 см. И nv. № 13465-1
14. Тяван (чаша для чая). XVI в. Тип Раку. Керамика, глазурь. Высота 10 см, диаметр 10 см. И nv. № 15248-1
15. Ваза для цветов. XVII в. Тип Ига. Керамика, глазурь. Высота 27,5 см, диаметр 12 см. И nv. № 15301-1
16. Ваза для цветов. XVII в. Тип Идо. Керамика, глазурь, золотой лак. Высота 29 см, диаметр 16,2 см. И nv. № 15300-1
17. Чаша с изображением корабля. XVII в. Мастерские Арита. Фарфор, многоцветная роспись эмалями и железной краской, позолота. Высота 7,8 см, диаметр 25 см. И nv. № 14507-1
18. Ваза с изображением хризантем. XVIII в. Мастерские Сацума. Фаянс, многоцветная роспись эмалями. Высота 19,5 см, диаметр 18 см. И nv. № 1675-1
19. Коробочка с изображением вееров. XVIII в. Золотой лак. Высота 5,2 см, ширина 8,8 см, длина 10,3 см. И nv. № 3377-1
20. Хасэгава Икко. XVII в. «Крысолов»
Доракусай. XVIII в. «Поэт Госиса»
Обе — слоновая кость, резьба
21. Цубы. XVII в. Сплавы, золото. Литье, резьба, инкрустация, зернь, насечка
22. Кимоно. Конец XIX в. Шелк, резервация типа «юдзэн»
23. Хамада Сёдзи. Род. 1894. Бутыль. Керамика, глазурь. 9,5×9,5. И nv. № 12353-1
24. Блюдо с изображением карпа. XVII в. Перегородчатая эмаль. Диаметр 64 см. И nv. № 18121-1 (на 1-й ст. обложки)
25. Томиока Тэссай. 1836—1934. «Лотос». Лист из альбома. Бумага, тушь, минеральные краски. Высота 26,5 см, ширина 25,5 см. № 29618 КП (на 4-й ст. обложки)

ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Редактор *Е. Р. Каньковская*

Художественный редактор *Л. Г. Бакушева*

Технические редакторы *В. Н. Добродеева, М. Ю. Греханова*

Корректоры *Л. А. Ежова, О. В. Стебакова*

Сдано в набор 13.02.89. Подписано в печать 21.12.89. Формат 60×90¹/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Тип Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,0. Усл. кр.-отт. 12,75. Уч.-изд. л. 3,02. Тираж 20 000 экз. Изд. № 720. Заказ № 1119. Цена 1 руб. 80 коп.

ВРИБ «Союзрекламкультура», 125047, Москва, ул. 1-я Брестская, 62. Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». 103030, Москва, К-30, Сущевская, 21.

искусство японии



ТОМИОКА ТЭССАЙ. «ЛОТОС»
(лист из альбома). Бумага, тушь,
минеральные краски