富士山

ЯПОНИЯ
в Музее Востока

Издание осуществлено при спонсорской поддержке
Mitsubishi Electric Europe B.V.

MITSUBISHI ELECTRIC
Changes for the Better

МОСКВА
2007

ББК 85.12

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Государственный музей искусства народов Востока

Серия «Коллекции Музея Востока»

Ответственный редактор серии
А.В. Седов

Автор идеи и составитель выпуска
Г.Б. Шишкина

Подбор иероглифов
В.А. Друзь

Оформление серии
О.И. Бойко

Фотографии
Е.Т. Басилия
Е.И. Желтов
ВРИБ «Союзрекламкультура»

Япония в Музее Востока
М.: ГМВ, 2007 – 96 с.: ил.
(Коллекции Музея Востока. Вып. 1)

Уникальная японская культура в XX веке стала общемировым достоянием благодаря ее удивительной эмоциональности, духовной содержательности и широкому спектру восприятия окружающего мира, образно, творчески выраженного в разных видах и формах искусства. Государственный музей Востока в Москве располагает одним из наиболее крупных и значимых собраний японского искусства в России. На страницах этого издания у читателя будет возможность встретиться с некоторыми произведениями японского искусства, представленными как в постоянной экспозиции, так и в хранилищах музея. Проводниками в этот уникальный мир выступают филологи, историки, культурологи, искусствоведы — все, кто профессионально переводит, исследует, преподает, пишет, интерпретирует, популяризирует...

Издание предназначено как специалистам по искусству, истории и культуре Японии, так и широкому кругу заинтересованных читателей.

ISBN 978-5-903417-02-5

© Государственный музей Востока, 2007

Дорогие читатели!

Вы держите в руках первый выпуск новой серии изданий Государственного музея Востока. Этой книгой мы начинаем серию публикаций, в которой будем представлять как наши коллекции в полном объеме, так и отдельные предметы искусства стран Востока, находящиеся в постоянной экспозиции и хранящиеся в фондах. В последнем случае, это печатный вариант временной «выставки одного экспоната», формы представления предметов, весьма успешно практикуемой российскими и зарубежными музеями.

Именно такая форма позволяет более глубоко изучить отдельный предмет искусства, уделив ему особое внимание, помогает оценить его красоту и насладиться его притягательностью, а главное – постараться понять или, скорее, почувствовать тот культурный контекст, в котором это произведение создавалось. И мы надеемся, что предлагаемое нами издание поможет посетителям музея и нашим читателям, любителям и ценителям восточного искусства в этой подчас непростой задаче.

Среди множества экспонатов музея значительную часть занимает японская коллекция, поэтому не случайно, что первый выпуск новой серии посвящен именно Японии. Выставки японской гравюры и живописи, японского фарфора, современного японского плаката или искусства японской фотографии неизменно пользуются успехом у самых взыскательных зрителей. Удивительный мир японских кукол всегда привлекает и маленьких, и взрослых посетителей. В залах музея неоднократно звучали стихи знаменитого Мацуо Басё, выступали музыканты ансамбля японской музыки при московской консерватории «Ваон», московскими любителями икэбаны устраивались замечательные композиции из цветов и растений.

Знатокам и любителям японской культуры всегда есть что посмотреть в залах постоянной экспозиции или купить в нашем книжном киоске. И мы очень благодарны ведущим российским японистам, представляющим на страницах этого издания произведения искусства Страны восходящего солнца из коллекции нашего музея.

А.В. Седов,
доктор исторических наук,
генеральный директор
Государственного музея Востока

От составителя

Понятие счастья, как известно, весьма относительно, но одна из граней этого идеала человеческого существования вполне определенна и бесспорна.

Когда человек увлеченно занимается любимым делом и к тому же оно является его профессией, это, безусловно, подарок судьбы (невзирая на отдельные ее капризы) не только самому человеку, но и обществу, поскольку у таких людей, как правило, очень высокий коэффициент полезности[1].

Именно с такими людьми предстоит встреча читателям данного издания. Это японисты высочайшей квалификации, специализирующиеся в разных областях науки и культуры, которых с полным правом можно включить в символический золотой фонд российской японистики.

Уникальная японская культура в XX веке стала общемировым достоянием благодаря ее удивительной эмоциональности, духовной содержательности и широкому спектру восприятия окружающего мира, образно, творчески выраженного в разных видах и формах искусства.

Проводниками в этот уникальный мир выступают филологи, историки, культурологи, искусствоведы — все, кто профессионально переводит, исследует, преподает, пишет, интерпретирует, популяризирует...

Государственный музей Востока в Москве располагает одним из наиболее крупных и замечательных собраний японского искусства в России. Непосредственными задачами музея являются хранение, изучение экспонатов и ознакомление с ними любителей искусства. Однако этим деятельность музея не ограничивается,

[1] *Материалы были опубликованы в журнале «Япония сегодня» в 2006 году*

тем более что он является единственным в стране учреждением культуры подобного профиля.

Появление этого сборника как раз и связано с желанием расширить круг людей, интересующихся искусством Японии. В музейных залах зритель, поглощенный осмотром довольно обширных экспозиций, не всегда может остановиться и всмотреться в конкретный экспонат, «пообщаться» с ним, тем более что для этого необходимы и достаточный запас знаний, и широта кругозора. Теперь у читателя есть замечательная возможность ближе познакомиться с некоторыми произведениями японского искусства, представленными как в постоянной экспозиции, так и из запасников музея, и посмотреть на них с разных точек зрения.

Авторам предоставлена полная свобода в трактовке комментариев и размышлений по поводу выбранных ими экспонатов.

Г.Б. Шишкина,
старший научный сотрудник
Государственного музея Востока

着物

Ловля рыбы с бакланами

Деталь летнего кимоно, XIX в. Тип кособэ (малый рукав). Шелк, золотая нить, техника резервации воском, ручная роспись, вышивка.

Деталь кимоно XIX века

Текстиль как высокое искусство

Этот фрагмент шелкового кимоно с изображением ловли рыбы с бакланами — характерный образец японского традиционного текстиля — не демонстрирует все прославленные возможности японских ткачей и дизайнеров, но, конечно же, дает представление о конкретных техниках декорирования шелка, о хрестоматийных орнаментальных мотивах на тканях и об особой тонкой культуре цвета, столь свойственной японскому художественному гению в любом виде ремесел и искусства. И может быть, еще важнее то, что этот музейный экспонат, как и всякое замечательное произведение ткачества, росписи на тканях и вышивка, вызывает богатые ассоциации и наводит на самые различные размышления.

Например, хочется говорить о том, что ремесла начались прежде искусств, что простонародное разнообразное рукоделие достигало в старой Японии головокружительного совершенства и умело удовлетворить утонченные запросы аристократического общества, что ремесла и тем более ткачество имеют магико-мистическое обоснование в мифологии и фольклоре. Не случайно в бесчисленном пантеоне японских богов ками мы находим Деву-богиню мастерицу обильной осени, мириад ткацких станков *(Ёродзухататоёакидзуси-химэ-но микото)*, читаем сказки о Старухе-ниточнице, или о Лунном полотне, или о Журавлихе-деве, ткущей драгоценные ткани, или любуемся небожительницей-феей в загадочно-прекрасном наряде хагоромо (одеяние из перьев) в театре Но. Все это сопрягается с древнегреческим мифом о деве-пряхе Арахне и Афине Палладе, со славянским преданием о богине-пряхе Мокоши и даже с узелковым письмом инков или Древнего Китая. Вспоминаются

着物

В Японии производители шелка достигли высочайшего мастерства в умении сочетать несколько техник нанесения рисунка на одну и ту же ткань

русские выражения «связать мысль, нить повествования, хитросплетения сюжета, узелки на память» и прочее в этом роде. А всякие чудеса прядения и ткачества? Паутинные рыбацкие сети в племенах Парагвая и островов Тихого океана, китайская ткань «сатин восточного моря», сотканная из паутины, и знаменитые перчатки и чулки Людовика XIV из паутинного шелка. И как же не вспомнить красный полотняный хитон без швов, сотканный Богородицей для Иисуса? Ну а рафинированность подбора цветов в ткачестве и вышивке относятся, бесспорно, к высочайшим достижениям культур всех народов. Удивителен и неповторим вклад и японского народа в эту мировую сокровищницу сотворения «златотканых покровов» земли.

Японский традиционный текстиль весьма многообразен. Общепризнанно, что наиболее оригинальным и значительным его продуктом является шелк «нисидзин», многовариантный и названный так по наименованию квартала ткачей в Киото, где создавались лучшие его образцы. Производство шелка, возникшее под влиянием Китая, насчитывает в Японии нескольковековую историю, а подлинный расцвет этого ремесла приходится на XVII столетие, когда одежда аристократии, военного дворянства, богатого купечества, костюмы актеров засияли золотом, серебром, многоцветием. Что же отличало японский шелк от всякого другого? Прежде всего, думается, особые способы нанесения декора на ткань. Может быть, только в Японии производители шелка достигли высочайшего мастерства в умении сочетать несколько техник нанесения рисунка на одну и ту же ткань, то есть многократно структурировать поверхность, что мы видим, между прочим, и на иллюстрируемом музейном экспонате. Более всего впечатляют образцы, когда поверх тканого рисунка создается объемная вышивка золотой, серебряной или шелковой нитью, делаются аппликации золотой или серебряной фольгой и орнаментальные или сюжетные росписи красками. Все это рассчитано на обострение восприятия,

着物

тактильных и зрительных ощущений. Благодаря такой технике создания как бы многослойного декора ткань переливается, мерцает, ее поверхность меняется в зависимости от освещения, и она действительно приобретает качества драгоценной и живой, завораживающей смотрящего на нее. Человек, задрапированный в такой текстиль, полностью скрывает свои телесные формы, дематериализует их. Это особенно остро переживается в традиционном театре, где костюм воздействует на пластику актера. Например, женская наплечная накидка требует от актера особым образом держать плечи, чтобы возникло впечатление крыльев, а широкие складчатые штаны хакама нужно носить так, чтобы они казались красочным облаком, окутавшим ноги. В театрах Но и Кабуки, особенно в танцевальных пьесах, актер должен уметь контролировать многослойную, массивную, автономную массу текстиля, чтобы показать его во всей его красоте. Скажем, в танце льва нужно суметь во время стремительных прыжков и кружений создать ослепительный водоворот из одежд.

Общепризнанно, что наиболее оригинальным и значительным продуктом японского текстиля является шелк «нисидзин», многовариантный и названный так по наименованию квартала ткачей в Киото

Актеры воспринимают театральный костюм как самостоятельное произведение искусства и разрабатывают такую пластику, при которой максимально демонстрируют его зрителям. Актер движется по сцене почти как чистая текстильная форма, затмевающая самого человека.

Это очень хорошо чувствовали мастера укиё-э и фиксировали в своих театральных гравюрах именно такие особые моменты в спектаклях, благодаря чему японский текстиль зажил своей второй жизнью уже на прославленной гравюре, когда конфигурация одежд, орнамент, декор, геральдические знаки на тканях проявляются в своей исключительности, воздействуя как чистый символ, коды смыслов. Человеческая материальность, формы тела полностью спрятаны в складках одежд и превращены также в некий орнамент или иероглиф. Позднее, в XIX веке, художники венской школы Сецессиона восприняли и воплотили в своих работах,

着物

Рафинированность подбора цветов в ткачестве и вышивке относятся, бесспорно, к высочайшим достижениям культур всех народов

подражая японским мастерам, идею «обесформливания формы» приемами открытой орнаментики. Особенно убедительны, талантливы работы Г. Климта (1862–1918). Фигуративное становится у него орнаментальным и поглощается им, в результате чего на его работах возникает как бы третье измерение. Можно вспомнить его знаменитое произведение «Поцелуй», где лица влюбленных анонимны, тела бесплотны, а струящийся и ниспадающий с их плеч текстиль изумительно пластично, «музыкально» обволакивает их золотым водопадом, в котором сияют многоцветные орнаменты — все это демонстрирует экстраординарные качества художника. Как известно, в Японии с распространением техники ксилографии (гравюра на дереве), где-то с конца XVII века, были растиражированы бумажные клише для окраски тканей. Климт приобрел их и широко применял в своих работах, в том числе и в «Поцелуе».

Так одни художники вдохновляют других, одно искусство порождает другое, отзывается в разных концах мира новыми всплесками творчества, новыми направлениями и веяниями. Началом начал в нашем круговороте явилась кропотливая работа японского красильщика, художника и ткача, ткущего и поныне вручную за день всего один-два-три сантиметра чудесного шелка в тихом квартале Нисидзин в Киото.

Н. Анарина

着物

Нина Григорьевна Анарина — японист, доктор искусствоведения, исследователь японского театрального искусства, автор более 40 научных работ. Пользуется известностью ее исследование и перевод со старояпонского языка знаменитого трактата средневекового актера и драматурга Дзэами Мотокиё «Предание о цветке стиля» («Фусикадэн»), посвященного мастерству актера в театре Но. В самом конце этого литературного памятника есть слова: «Дом еще не есть дом, он становится домом через наследование. Человеческое существо еще не есть человек, человеком становятся благодаря познанию».

Н.Г. Анарина в 1970 году окончила Институт стран Азии и Африки (ИСАА) при МГУ по специальности «Японский язык и литература». Еще учась в институте она начала переводить японскую поэзию, в частности произведения такого известного поэта, как Исса (VIII в.).

В древности в Японии стихи читали нараспев (поэта называли *утабито — певец*), позднее эта практика прекратилась и звучащая, наиболее выразительная форма поэзии осталась только в традиционном театре. Нина Григорьевна говорит, что для нее театр Но чрезвычайно интересен особым синтезом искусств, сплетением поэтического и природного начал, осмыслением значимости пространства как такового. Это притяжение определило главную линию ее профессиональной деятельности.

Долгое время Нина Григорьевна проработала в секторе искусства стран Азии и Африки Российского института искусствознания Министерства культуры и Академии наук. В настоящее время Н.Г. Анарина преподает историю японского театра в Российской академии театрального искусства (бывший ГИТИС), принимает активное участие в координации мероприятий, связанных с японскими театральным искусством, представляемым в России, содействует публикации современной японской драматургии.

着物

北斎 刷物

Хокусай Кацусика (1770–1849). Женщина с вязанкой хвороста. Бумага, цветная ксилография

Новогоднее суримоно Хокусая

Кацусика Хокусай — один из самых известных в мире художников Японии. Талант его чрезвычайно многогранен. Хотя он прославился главным образом как мастер цветной гравюры на дереве, Хокусай оставил богатейшее наследие также в живописи, рисунке, иллюстрации книг. Он был прозаиком и поэтом, широко образованным человеком, глубоко изучившим древнюю культуру Китая и Японии, знакомым с европейской гравюрой, методами европейского искусства и многими научными достижениями своего времени.

Наследие Хокусая огромно. Он создал около тридцати тысяч рисунков и гравюр, проиллюстрировал более пятисот книг. Выполненные им многометровые традиционные живописные свитки — эмакимоно, иллюстрирующие легенды и сказания Японии, небольшие нарядные поздравительные открытки суримоно, книжные иллюстрации, рисунки для резчиков миниатюрных фигурок нэцкэ, изготовителей вееров, узоры для ткачей и вышивальщиков — все говорит об исключительной широте его таланта, изобретательности, зоркости глаза и гибкости ума.

Но главной чертой Хокусая являлась его неудержимая страсть к познанию мира. Хокусай был художником-философом, и все, что открывалось его проницательному взору и запечатлевалось на бумаге его кистью, осмыслялось им с точки зрения всеобщих законов мироздания, вечной и постоянно меняющейся жизни природы.

В конце XVIII — начале XIX века Хокусай испробовал свои силы в разных видах и жанрах графики. Параллельно с экспериментами в области станковой графики он начал работать и как иллюстратор,

北斎 刷物

Хокусай существенно расширил границы сложившихся в суримоно тем и выразительных возможностей,придал гравюрам значительно большую содержательность

北斎刷物

выступая, подобно многим графикам своего времени, одновременно и в качестве художника, и в качестве автора книги.

Гравюра книжная и станковая становится самой плодотворной сферой деятельности Хокусая. В юности ему хотелось испробовать свои силы во всех видах и жанрах графики. Но наиболее ярко талант молодого художника раскрылся в работе над особым видом гравюр — суримоно, издававшихся в виде поздравительных открыток благопожелательного содержания, изображающих жанровые сцены, цветы и растения, животных и птиц, пейзажи, деревья, богов счастья и богатства, предметы — символы добра и благосостояния. Суримоно отличались особой нарядностью, так как выполнялись к знаменательным датам, праздникам, датам, связанным со сменою времен года, дням рождения, свадьбам. В суримоно обязательно вводилась поэтическая надпись, дополняющая, а иногда и поясняющая художественный образ. Для этого вида гравюр обычно использовались дорогие сорта мягкой плотной бумаги и применялась особая техника гравирования и печати: цветной рельеф, тиснение, узоры из шелковых нитей, присыпка золотом, серебром и перламутровым порошком.

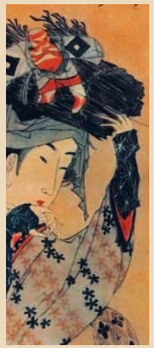
Для того чтобы пожелать счастья в Новый год, поздравить близкого человека с новолунием или наступлением поры цветения вишен, с удачным продвижением по службе или рождением сына, необходимо было послать ему суримоно. Это был один из самых популярных в городской среде видов японской ксилографии.

Тесно связанные с традиционными народными верованиями и мифологическими представлениями, со своеобразным художественным мышлением японцев и принятой в кругу японской интеллигенции системой намеков, суримоно позволяли говорить о предмете не прямо, а путем сложных и порой отдаленных ассоциаций раскрывать авторский замысел. Они зачастую создавались не профессионалами, а поэтами и образованными людьми. В отличие от обычных гравюр суримоно не продавали в книжных лавках. Их издавали частным образом, и для этого применяли особые краски и особую технику печати.

Хокусай со своим экспериментаторским духом и постоянными поисками новых выразительных средств существенно расширил границы сложившихся в суримоно тем и выразительных возможностей, ввел новые мотивы, придал гравюрам значительно большую, чем прежде, содержательность. Благодаря ему суримоно превратились в один из важнейших видов ксилографии. А для многих его учеников суримоно надолго стали главным видом художественного творчества.

После 1805 года суримоно Хокусая вновь изменили свою форму. Они увеличились в размерах и стали почти квадратными. Их образы приобрели особую значительность и поэтичность, созвучную сопровождающим изображение стихам. В маленьких сценках художник сумел выразить глубокие и важные суждения о мире. Подчас его суримоно апеллировали к древним литературным образам, подчас говорили языком народной поэзии, вызывая в зрителях множество разнообразных чувств и ассоциаций.

О надвигающихся зимних холодах, о домашнем тепле и уюте рассказало новогоднее суримоно «Женщина с вязанкой хвороста», хотя на гравюре не было ни изображения зимы, ни новогодних приготовлений, а показана лишь молодая крестьянка, несущая на голове вязанку хвороста



Так, о надвигающихся зимних холодах, о домашнем тепле и уюте рассказало новогоднее суримоно «Женщина с вязанкой хвороста», хотя на гравюре не было ни изображения зимы, ни новогодних приготовлений, а показана лишь молодая крестьянка, несущая на голове вязанку хвороста. Хокусай намеком рассказал и о приближающейся зиме, напомнив зрителям о деревенском обычае отправлять в город в первые дни нового года девушек для продажи хвороста горожанам, чтобы им жилось тепло и уютно. Стихотворный текст, сопровождающий гравюру, дополнил ее содержание, создал с ней единый образ, рассказав о деревенской девушке — дарительнице радости:

Фигура тонкая, как ива,
В тумане легком
Может раствориться.

Н. Виноградова

北斎刷物

Надежда Анатольевна Виноградова является единственным в нашей стране искусствоведом, занимающимся параллельно культурами Китая и Японии. Любителям искусства хорошо известны такие ее книги и альбомы, как «Китайская пейзажная живопись», «Искусство стран Дальнего Востока» (МИИ), «Скульптура Японии III–XIV вв.», «Искусство Японии», «Сто лет искусства Китая и Японии», «История искусства» (главы по Дальнему Востоку и Юго-Восточной Азии). В последнее время вышли «Китайские сады», «Хиросигэ» и «Хокусай».

Таков этот впечатляющий, но не полный перечень трудов, читать которые всегда интересно. Хороший литературный язык Надежды Анатольевны — семейный талант. Ее отец — известный писатель А.К. Виноградов («Три цвета времени», «Черный консул», «Осуждение Паганини» и др.).

Начало ее профессионального пути связано с Московским государственным университетом. В 1943 году, будучи еще студенткой, она была направлена на стажировку в Гравюрный кабинет ГМИИ им. Пушкина, поэтому естественно, что дипломная тема оказалась связанной с Японией — «Пейзаж у Хокусая». Обладая глубиной и широтой исследовательского мышления, Надежда Анатольевна уже в начале своей профессиональной деятельности поняла, что для серьезного вхождения в мир японской культуры необходимо хорошее знание китайской. В то время началась работа по подготовке Всеобщей истории искусств, для которой молодой специалист Виноградова написала большой раздел «Искусство древнего и средневекового Китая».

北斎 刷物

В 1950 году Надежда Анатольевна поступила в НИИ теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР (теперь Академия художеств России), где успешно работает по сей день.

В 1960-х годах Надежда Анатольевна преподавала в МГУ, читала курс «Искусство Дальнего Востока» и очень востребованный спецкурс «Современная архитектура Японии». В течение многих лет Н.А. Виноградова является членом ученого совета Государственного музея Востока. Большая часть сотрудников сектора Дальнего Востока музея были ее аспирантами.

北斎 刷物

大鷲 おおわ

Императорский дар

В Государственном музее искусства Востока после двадцатилетнего перерыва выставлен уникальный художественный ансамбль периода Мэйдзи (1868–1912) – скульптурная композиция с изображением большого орла на огромном корневище старой сосны и четырехстворчатая двусторонняя ширма. Это подарок японского императора Мэйдзи (1852–1912) российскому императору Николаю II (1868–1918), приуроченный ко дню его коронации в Москве 14 мая 1896 г. и привезенный в Россию официальной делегацией Японии во главе с принцем Саданару Фусими-но Мия. После коронационных торжеств орел и ширма были переданы в Оружейную палату Московского Кремля, и с тех пор этот интереснейший памятник японского искусства своего времени вот уже более столетия бережно хранится в нашей стране, вместе с ней переживая драматические события российской истории. До 1917 года с ним могли познакомиться посетители Московского Кремля, в последующие десятилетия – узкий круг кремлевских обитателей, в 1930-е годы на его фоне фотографировались приглашенные в Кремль знаменитые люди страны, а в 1941 году он в товарном вагоне проделал тяжелый путь в эвакуацию в Свердловск (Екатеринбург). С 1955 года после открытия Оружейной палаты для широкой публики орел в ансамбле с ширмой экспонировался среди других подарков для первых лиц государства.

К. Канэда (1847 – ?). Орел на сосне Дерево, слоновая кость, резьба, тонировка, рог

В 1964 году по просьбе японской стороны памятник совершил путешествие на родину, куда был привезен вместе с выставкой «Древнерусское искусство» из собраний государственных музеев Советского Союза и показан в Токио и Киото.

Восхищенные виртуозным мастерством своих соотечественников, японцы назвали произведение, подаренное российскому императору, «О-васи» («большой орел»), а фигуру орла признали предметом своей национальной гордости, потому что скульптура из слоновой кости столь больших размеров и такого качества исполнения – единственная в мире. В 1982 году «Большого орла» передали в Государственный музей искусства Востока как важный памятник художественного и исторического значения. Ныне после проведения сложнейшей и длительной реставрации произведение включено в постоянную экспозицию «Искусство Японии». Впервые за всю историю экспонирования пространственная композиция демонстрируется в центральной витрине. Круговой обход дает возможность по достоинству оценить совершенство работы всех специалистов, принимавших участие в создании императорского дара: скульпто-

大鷲 おおわ

大鷲 おおわ

Образ бурного моря арауми, который в Японии впервые был запечатлен на передвижной перегородке в личных покоях императора в период Хэйан (794–1185)

ра, резчиков, ткачей, вышивальщиков, мастеров по лаку, талант и мастерство которых стали в период Мэйдзи едва ли не главным предметом экспорта.

Фигура орла почти в натуральную величину с размахом крыльев более 160 см выполнена в сложнейшей технике комплексной сборки.

Туловище и крылья изготовлены из плотно подогнанных друг к другу деревянных деталей, формирующих основу для оперения, которое включает в себя более полутора тысяч отдельных фрагментов, тщательно вырезанных из слоновой кости. Они послойно крепятся к деревянной основе маленькими металлическими шурупами, а те, в свою очередь, искусно маскируются комбинациями различных перьев, перекрывающих друг друга. Каждая деталь отличается ювелирной отделкой, демонстрирующей владение различными приемами резьбы по кости (волосяной, ямочной, рельефной), и напоминает законченное изделие миниатюрной пластики. Голова и прилегающие к ней ершиком вздыбленные перышки вырезаны из цельного куска бивня, когти – из черного рога. Глаза птицы представляют собой двойную инкрустацию рогом: черным – для воспроизведения зрачка и светлым с янтарным отливом – для глазного яблока. На одном из перьев хвоста имеется гравированная подпись автора: «Великая Япония. Токио. Создано Канэда Кэндзиро», а на маленьком перышке на шее – надпись, начертанная, скорее всего, помощником скульптора, который занимался сборкой изделия: «Великая Япония. Делал Сэйкан».

Для постамента использованы части предварительно распиленного пня старой сосны с разветвленным корневищем. Они стянуты металлическими тросами таким образом, чтобы создать максимально устойчивую и вместе с тем естественную опору для фигуры орла. Этот искусно смоделированный «пень» установлен на плоскую лаковую подставку с очертаниями облака и с рельефным геометрическим орнаментом «узор грома» на боковых стенках.

大鷲 おおわ

Ширма «Бурное море». Мастерские Киото. Вторая половина XIX в. Шелк, вышивка, бархат, позолота, дерево, лак. Общая высота композиции – 232 см.

Четырехстворчатая ширма, служащая фоном для скульптуры, – великолепный образец ручного ткачества старейших в Японии мастерских Нисидзин (Киото). На лицевой стороне шелковыми нитями, преимущественно гладью, вышиты морские волны, разбивающиеся о прибрежные скалы. В створки ширмы с оборотной стороны вставлено панно из бархата с изображением стайки птичек, порхающих среди золотистых облаков.

Птички выполнены в технике *биродо*, сочетающей ручное резервное крашение с использованием рисовой пасты и разрезной бархат, облака – из золотого порошка на клеевой основе.

Время создания произведения – переломный этап японской истории, когда, подводя черту под ее средневековой страницей, после более чем двухсотпятидесятилетней изоляции страна выходила на мировую арену и чрезвычайно быстро осваивала достижения западной цивилизации. Вместе с тем на всемирных выставках конца XIX – начала XX века она стремилась заявить о себе как о самобытной нации, за плечами которой многовековая культурная традиция.

大鷲 おおわ

Голова и прилегающие к ней ершиком вздыбленные перышки вырезаны из цельного куска бивня, когти – из черного рога. Глаза птицы представляют собой двойную инкрустацию рогом: черным – для воспроизведения зрачка и светлым с янтарным отливом – для глазного яблока

Лучшим художникам и ремесленникам была предоставлена возможность работать непосредственно под патронажем императорского двора и получать заказы на представительские изделия, предназначенные для экспонирования на выставках и для подарков.

Перед исполнителями выдвигалась сложная задача: оставаясь в рамках национальных ценностей и следуя образцам классического искусства, создавать произведения в форме, доступной западному зрителю и в определенной степени удовлетворяющей его вкусу. К подобному типу относилась станковая скульптура крупных размеров, популярная на Западе, но до периода Мэйдзи (1868–1912) неизвестная в Японии.

Данный ансамбль – уникальная попытка воспроизвести в пространственной композиции традиционный образ сидящей на возвышении хищной птицы. Начиная с XVI века, он, как правило, неизменно присутствовал в виде настенной росписи или живописи на

大鷲 おおわ

свитках в апартаментах правителя и олицетворял незыблемость авторитета власти.

Выбор мотива для подарка, безусловно, определялся значительностью события: это – приветствие одного монарха другому в день восшествия на престол. Одинокий орел на утесе, скале или дереве символизировал понятие *эйю докурицу* – независимость героя, сильную и неподвластную обстоятельствам натуру, способную принимать ответственные решения. Сосна ассоциировалась с долголетием, а скалы (они изображены на ширме) выступали пожеланием неиссякаемой твердости духа и долгого благополучного правления. Орел, крыло которого вздымается над ширмой, показан «царствующим» над двумя стихиями – бушующим морем и небом с окрашенными солнечными лучами облаками. Безмятежно резвящиеся маленькие птички *тидори* (разновидность куликов) – эмблема верности и бесстрашия. Их наименование записывается иероглифами «тысяча птиц», а посвисты, похожие на звучание слова «долгий», в японской классической поэзии истолковываются как здравица государю: «Кулики собрались и тебя приветствуют хором: «Здравствуй тысячу лет, вовеки». Молодые побеги бамбука, которые изображены на полосках парчовой ткани, вставленных в нижнюю часть обрамления с оборотной стороны ширмы, – пожелание стойкости.

Птички выполнены в технике бородо, сочетающей ручное резервное крашение с использованием рисовой пасты и разрезной бархат, облака – из золотого порошка на клеевой основе

В художественном решении произведения нашла отражение идея строительства единой общенациональной культуры, которая по замыслу императорской Японии периода Мэйдзи должна была воплощать *ямато дамасий* – японский дух, сокровищницу коллективного творческого опыта всего народа. Поэтому в нем, как в фокусе, сошлись разные линии японской традиции, которые на протяжении истории формировались в разные отрезки времени, воплощали идеалы разных социальных групп и столетиями сосуществовали автономно, оказывая лишь косвенное влияние друг на друга. Ансамбль «орел-ширма» – своеобразный памятник культурному наследию, с которым Япония вступала в XX век. Облачный пьедестал

大鷲 おおわ

Разветвленные корявые корни некогда могучего векового дерева олицетворяли красоту непритязательной естественности ваби-саб

кумодза, который в буддийских храмах нередко ставился под лотосовый трон, предназначенный для алтарной скульптуры, символически обозначал огромную историческую роль буддизма, пришедшего на японские острова в VI веке. Разветвленные корявые корни некогда могучего векового дерева олицетворяли красоту непритязательной естественности *ваби-саби* – эстетическую категорию, сложившуюся под влиянием дзэн-буддизма в XV–XVI веках. Это – внешняя безыскусность, сочетающаяся с неким внутренним благородством и одухотворенностью, красота возвышенная и немного печальная, помогающая человеку во всей полноте осознать реальность переживаемого мгновения в непрерывном потоке быстротекущего времени.

Образ бурного моря *арауми*, который в Японии впервые был запечатлен на передвижной перегородке в личных покоях императора в период Хэйан (794–1185), как, впрочем, и сама ширма, призваны были напомнить об изысканной придворной культуре, для многих поколений японцев остававшейся непревзойденным эталоном утонченного вкуса.

Фигура орла, собранная из множества законченных фрагментов, – яркая иллюстрация искусства позднего средневековья, мастерства ремесленников XVII–XIX веков, обслуживавших потребности городского сословия. Из их рядов вышел автор скульптуры Кэндзиро Канэда (1847–?), прошедший пятилетний курс обучения у резчика ножен и начинавший самостоятельный творческий путь с изготовления трубок, футляров, коробок для сигар.

Все эти самоценные и восходящие к разным истокам пластические, живописные и декоративные элементы ансамбля выступают в роли конструктивных деталей, участвующих в создании классического мотива «Орел на прибрежной сосне».

Пришедший из монохромной живописи тушью, он превратился в эмблему могущества военного сословия и занял важное место в декоративных настенных росписях дворцовых интерье-

大鷲おおわ

ров для официальных приемов, а в период Мэйдзи, когда в Японии произошла реставрация императорской власти, роспись на эту тему украсила раздвижную стену в заново отремонтированном императорском дворце старой столицы Киото. И, в заключение, следует отметить важную роль ширмы в ансамбле: являясь задником скульптуры, она своим изобразительным мотивом включается в воссоздание целостного образа, тем самым огораживая и выделяя в интерьере пространство особой значимости.

В. Друзь

Валентина Андреевна Друзь – старший научный сотрудник сектора Дальнего Востока Государственного музея Востока. Еще в студенческие годы проявляла большой интерес к японской культуре и японскому языку. В музее работает с 1984 года, является одним из авторов постоянной экспозиции «Искусство Японии» и видным экспертом в области японского декоративно-прикладного искусства. Главным направлением научно-практической деятельности Валентины Андреевны является изучение японского традиционного холодного оружия. Ее перу принадлежит ряд публикаций по иконографии мелкой пластики периода Мэйдзи (1868–1912) и традиционным изделиям художественного металла. В круг интересов В.А. Друзь входит также проблематика отдельных направлений японской эстетики конца IX – начала XX века.

大鷲おおわ

Весенний пейзаж

В путь! Покажу я тебе,
Как в далеком
Ёсино вишни цветут,
Старая шляпа моя.*

Мацуо Басё
(1644-1694)

Между жизнью природы и человеком не существует границы, пейзаж обнимает всего человека. Пейзажная живопись зародилась в Китае как фон для человеческой истории, затем в эпоху Тан пейзаж приобрел самостоятельное значение, существовал сам по себе, независимо от человека. Как писал поэт Ли Тайбо, «это другое небо и другая земля, в них нет ничего

Кадзан Ватанабэ, (1793–1841) Цветение сакуры. Шелк, тушь, подкраска

**Здесь и далее перевод В. Марковой*

桜見

людского». В ранних пейзажах мы видим нагромождения гор, вод и кущей. Позже приходит простота и лаконичность, создаются «пустые пейзажи»: ученый созерцает водопад либо плывет в лодке в сопровождении мальчика, или поэт сочиняет стихи, любуясь опавшими листьями. Пейзаж сокращается до двух-трех деталей — это едва намеченные на периферии свитка горы, несколько листьев или веток.

Художник, мастерски изображая прожилки на листке, или неровности коры дерева, стремится выразить саму, а идею листка – коры дерева, летучесть листка, корявость коры.

Японские художники, в отличие от западных, не создают иллюзию сплошной поверхности картины, а оставляют большие пространства незаполненными, называя этот прием *ма* — «промежуток», «пауза». Ма может содержаться в спектакле театра Но или Кабуки, в архаических народных танцах и песнях — пауза во время действия, в стихотворении — тогда это цезура, в живописи или гравюре — это незаполненные «пустые» части поверхности бумаги или шелка. «Пустота» такого рода рождает образы и идея, которые иным образом появиться не могут. Японский исследователь Такаси Исикава, говоря о ма, отметил: «Художник через пустое пространство может выразить такие явления природы, как туман, дымка, облака, вода, или дать намек на бесконечность мира».

Героя таких картин в Китае называли «уединенным человеком, вольным мужем», он наслаждался покоем и созерцательностью одинокой жизни в горах, предавался размышлениям о природе, звездах, стихах, беседовал с друзьями, наслаждался вином и чаем.

Лишь ценителю тонких вин
Расскажу, как сыплется водопад
В пене вишневых цветов.

Мацуо Басё

Художник через пустое пространство может выразить такие явления природы как туман, дымка, облака, вода или дать намек на бесконечность мира.

Такаси Исикава

桜見

Возможно, следуя этой же традиции, Кадзан Ватанабэ (1793–1841) на своем свитке «Весенний пейзаж» (шелк, тушь, подрисовка) изобразил поэта Басё, создателя трехстиший *хайку.* Сохраняется даже портретное сходство. Басё узнаваем, как и на изображенных тушью иллюстрациях к его дневнику «По тропинкам севера»: круглая лысая голова, большой нос, сосредоточенный, грустный взгляд. Обычай бродить по Японии в бедной одежде монаха и соломенных сандалиях — характерно для поэтов той эпохи. Басё, как и другой великий поэт, писавший танка, – Сайгё, бродил по дорогам Японии, совершая большие многодневные переходы по горам и долам, где не встретишь никого, где можно забыть о жизни в долинах.

Обычай бродить по Японии в бедной одежде монаха и соломенных сандалиях – характерно для поэтов той эпохи

Охочусь на вишни в цвету.
В день прохожу я – славный ходок! –
Пять ри, а порой и шесть.

Мацу Басё

Оба они хотели приблизиться к природе настолько, чтобы постичь и передать в стихах ее внутреннее содержание. «Учись у бамбука, что такое бамбук, учись у сосны, что такое сосна» — так говорил Басё, проповедуя умиротворенное внимание к потоку жизни, полную поглощенность миром природы. Басё сочинял хайку, а Сайгё — танка в особенно прекрасных местностях своей родины.

Такие пейзажи — пустые, одноцветные, с минимумом деталей — целиком плод самосозерцания, в них детали не столь важны, они и не реалистичны, это целиком умозрение. Сайгё знаменит тем, что, увидев морской пейзаж с островами в местности Мацуяма, не создал никакого стихотворения. Это было воспринято его современниками как наилучшее из возможных произведений. «Пейзаж был так прекрасен, что великий поэт встретил его глубоким молчанием» — таково было общее мнение.

桜見

Перед глазами Басё разворачивается «пустой пейзаж»: едва проступающие кручи гор, силуэты деревьев, легкими взмахами кисти намеченные бело-розовые цветы сакуры. Он вбирает в себя пейзаж полностью и во всех деталях, напряженно вглядываясь и принимая его в себя в ритме дыхания. За его спиной второстепенный персонаж — мальчик с поклажей, его фигура оттеняет напряженное внимание мастера, вникающего в суть вещей.

Е. Дьяконова

Елена Михайловна Дьяконова — ведущий научный сотрудник Института восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета, специалист по японской литературе и культуре, автор около 90 научных работ, исследований. Переводчик японской прозы и поэзии эпох Хэйан (794–1185) и Мэйдзи (1868–1912). Кандидат филологических наук, тема кандидатской диссертации – «Масаока Сики и традиционный японский жанр хайку». Автор двух интереснейших фильмов о традиционных японских праздниках. В настоящее время работает над книгой «Япония в русской поэзии Серебряного века».

桜見

Аоки Мокубэй, (1767–1833). Сосуд с изображением буддийских персонажей Киото. Фарфор, рельеф, надглазурная роспись эмалями, железной краской, позолота

Традиционный японский фарфор

Фарфор — значительная страница традиционной культуры Японии. Его история насчитывает четыре столетия существования. По сравнению с другими странами дальневосточного региона — Китаем, родиной фарфора, и Кореей, где первые фарфоровые изделия появляются уже в X веке, — это относительно молодое искусство. Однако, стремительно преодолев этап становления и вобрав опыт предшественников, оно сумело стать заметным явлением в мировой художественной практике.

Интерес к этой области японского декоративного искусства чрезвычайно велик. Ей посвящены фундаментальные монографии и многочисленные статьи, освещающие различные аспекты истории, производства, типологии и эстетики японского фарфора. При всем том многие вопросы по сей день остаются без аргументированных ответов, поэтому процесс изучения активно продолжается. В Японии ведутся раскопки старых печей и поиски документации, за пределами страны организуются выставки произведений из музейных хранилищ и частных собраний, рассеянных по всему миру. Последнее особенно важно, поскольку целый ряд видов продукции XVII–XIX веков. предназначался на экспорт и на родине практически отсутствует.

Интерес к фарфору сформировался в Японии в период Муромати (1333–1573), когда возобновилась торговля с Китаем, которая с перерывами велась с древнейших времен. Импорт обслуживал феодальную верхушку во главе с сёгунами Асикага. Сёгунская ставка и резиденция располагались в районе Муромати импера-

Простой монументальной форме сосуда соответствует череда рельефных панелей с крупными изображениями буддийских персонажей

日本伝統磁器

торской столицы Киото, т.е., по существу, в непосредственной близости от императорского двора, которому военные правители старались подражать, стремясь превзойти по утонченности, блеску и роскоши.

При сёгуне формируется институт *добосю* — «советников по культуре», отвечавших за отбор и оценку *карамоно* — вывозимых из Китая предметов искусства.

В свою очередь, в течение всего XVI века в Японии создавалась технологическая база для начала производства фарфора. Под влиянием дзэнской эстетики складывался канон чайной церемонии *ваби-саби*, в которой огромная роль отводилась керамике. В результате к началу XVII века в стране функционировало множество печей, изготавливающих керамические изделия. Интенсивность роста производства в значительной степени обеспечивалась деятельностью корейских мастеров, насильственно вывозимых в Японию во время корейских военных походов Тоётоми Хидэёси (1516–1598), предпринятых в последнее десятилетие XVI века. Именно этим гончарам суждено было стать создателями первых образцов фарфоровых изделий на территории Японии и наставниками японских керамистов.

Следует отметить, что как первые шаги в изготовлении, так и последующее развитие производства, и формирование художественных особенностей традиционного фарфора Японии полностью укладывается в эпоху Эдо (1603–1868) — достаточно короткий период позднего средневековья. Его эволюция шла, с одной стороны, в русле общих художественных тенденций указанного времени, с другой — была обусловлена особенностями культурно-исторической ситуации. В конечном счете фарфор занял особое положение среди других видов декоративного искусства. Практически до XIX века фарфоровые изделия не входили в быт широких слоев населения, отдававшего предпочтение керамической и лаковой посуде.

Внутренний рынок ограничивался запросами феодальной верхушки и ее непосредственного окружения. Парадоксально, но в закрытой для общения с иностранцами стране, какой была Япония с середины XVII до середины XIX века, именно внешний рынок и вкусы иностранного потребителя сыграли ведущую роль в развитии искусства фарфора.

Родиной японского фарфора считается маленький городок Арита в провинции Хидзэн (ныне префектура Сага), расположенной на севере острова Кюсю. Сюда в Нагасаки через порт Хирадо шел основной поток товаров из Китая и Кореи, в том числе фарфор.

Окруженная живописными горами долина, в центре которой находилась Арита, отличалась необычайно благоприятными природными условиями для гончарного производства и особенно фарфора: залежами подходящей глины, обилием дерева в местных лесах для работы печей, полноводными реками, необходимыми для мельниц, размалывающих руду.

С раннего средневековья именно в этих районах острова Кюсю были сосредоточены керамические центры, основанные выходцами из Китая и Кореи. Безусловно, попытки получить фарфоровое тесто и воспроизвести китайские модели делались в разных областях страны, где существовали свои местные керамические мастерские, однако ученые сходятся во мнении, что первые успешные результаты были достигнуты исключительно в Арите.

Вопрос о времени появления японского фарфора долгое время оставался дискуссионным. Существует несколько версий как относительно происхождения первых изделий, так и об их создателях. Одна из них говорит о том, что в самом начале XVI века успеха добился Городаю Го Сёндзуй, проработавший несколько лет в Китае в печах Цзиндэчжэня, где он освоил технику производства сине-белого фарфора.

日本伝統磁器

Вернувшись на родину с некоторым количеством необходимой глины, он делал фарфоровые изделия, пока запас каолина не закончился. Эта версия основывается на манускрипте, датируемом 1789 годом со ссылкой на более древний источник. Однако ряд японских ученых вообще не упоминает об этом мастере, классифицируя изделия с загадочной подписью «Сёндзуй» как привозной китайский фарфор периода Мин (1368–1644). Некоторые специалисты идентифицируют создателя японского фарфора с мастером Такахара Горосиси, оставляя под сомнением его национальную принадлежность, другие полагают, что было два пионера этого искусства: японец Городаю, который учился в Китае, и китайский гончар Го Сёндзуй.

В настоящее время наиболее достоверной и документально подтвержденной считается версия, что создание японского фарфора – итог деятельности корейского мастера Ри Сампэя (кор. Ли Сан Пэй), который попал в страну в числе пленных корейских ремесленников, привезенных Таку Ясуёси – вассалом Набэсима Наосигэ, правителя провинции Хидзэн. Последний всячески поощрял Ри Сампэя в поисках секрета изготовления фарфора. Успех пришел в 1616 году, когда он нашел в окрестностях деревни Танакамура на горе Идзумияма богатые месторождения белой глины, что и дало возможность начать производство фарфора.

Опыт Ри Сампэя довольно быстро распространился среди других керамистов. Уже к началу 1640 года в Арите работало 33 печи, выпускавших сине-белый фарфор. В отличие от Китая, где в Цзиндэчжэне основная масса продукции выпускалась государственными печами, контролируемыми императорскими чиновниками, в Арите функционировало множество маленьких частных печей, на каждой из которых порой работала лишь одна семья. В дальнейшем Арита, будучи колыбелью национального фарфорового искусства, всегда оставалась самым крупным и

Философский смысл, воплощенный в эстетических качествах всех аксессуаров тя-но-ю, и пышная декоративность фарфора Имари противоречили друг другу

продуктивным центром этого промысла, продолжая сохранять свое значение и по сей день.

В конце XVIII века в Японии начинается бум фарфорового производства. Новые печи возникают не только на Кюсю, но и по всей стране: в Киото, в Сэто, Тобэ, на острове Авадзи.

Императорская столица Киото — место сосредоточения традиционных художественных промыслов, «цитадель японской керамики» — долго не откликалась на новые веяния. *Тядзины* (мастера чайной церемонии тя-но-ю), формировавшие в XVI–XVII веках эстетические принципы декоративно-прикладного искусства, отвергали фарфор, считая его уделом экспорта, явлением, не отвечающим японской художественной традиции.

Философский смысл, воплощенный в эстетических качествах всех аксессуаров тя-но-ю, и пышная декоративность фарфора Имари противоречили друг другу.

Перелом наметился в конце XVIII столетия в связи с переоценкой эстетических возможностей фарфора и был связан с творчеством известных японских художников, богато одаренных и разносторонних личностей, обратившихся к декоративному искусству, в частности к фарфору. Конец XVIII века в керамике Киото отмечен творчеством Окуда Эйсэна (ум. 1811), который впервые ввел в практику керамических мастерских Киото производство фарфоровых изделий, а также его учеников и последователей — Аоки Мокубэя (1767–1833), Эйраку Ходзана (1795–1854), Нинъами Дохати (1783–1855) и др.

В фарфоре Киото второй половины XVII — первой половины XIX столетия одно из направлений было связано с ростом популярности чайных церемоний на китайский лад — *сэнтя* (чайная церемония, использующая листовой чай вместо порошкового).

Знатоком сэнтя был Аоки Мокубэй (1767–1833), известный живописец школы нанга. Мокубэй был одним из образованнейших людей своего времени, имел широкие связи и популярность

в кругу деятелей культуры — принадлежал к числу художников-интеллектуалов, изучал китайскую живопись и керамику.

Среди живописцев и любителей сэнтя он прослыл знатоком китайской культуры. Известно, что он переводил китайские трактаты по фарфору и керамике, а также копировал рисунки из китайских альбомов. Обосновавшись при керамических мастерских Авата, Мокубэй много экспериментировал и воспроизводил различные виды фарфоровой и керамической продукции Китая. От китайцев Мокубэй узнал технологию формовки ваз по шаблону, чем достигал точности и правильности форм. Одним из первых он стал применять рельефные рисунки.

Большинство работ сделано для проведения чайной церемонии. Таков шестигранный сосуд для воды (мидзусаси) из коллекции Музея Востока.

Простой монументальной форме сосуда соответствует череда рельефных панелей с крупными изображениями буддийских персонажей и растений. Эмали лишь частично заполняют поверхность, выделяя цветом силуэты фигур, размещенных на бисквите серо-песочного тона. Пространство между своеобразными картушами заполнено красной (железной) краской с нанесенным поверх нее золотым парчовым узором.

Неожиданный эффект при снятии черной лаковой крышки создает свободная синяя роспись по белой кракелированной глазури — по краю борта написано девять драконов.

Контрастный по цвету и манере письма рисунок, спрятанный внутри сосуда, — излюбленный прием японских мастеров декоративного искусства.

На неглазурованном основании вырезана надпись: «По высочайшему повелению в печи Тэйкэйдзан-гама с почтением создал Кокикан». (Кокикан — один из псевдонимов Аоки Мокубэя.)

Японские фарфоровые изделия отличаются многообразием форм и стилей декора, а также широким диапазоном технических приемов орнаментации. В целом они дают уникальную по своей самобытности картину, в которой в равной степени нашли отражение непосредственные влияния китайских классических образцов и их творческая интерпретация, типичные для всего дальневосточного ареала мотивы и специфическая образная система, обусловленная особенностями национальной эстетики.

Н. Каневская

Каневская Наталья Андреевна. В настоящее время ведущий научный сотрудник сектора Дальнего Востока Государственного музея Востока. В музее начала работать с 1961 года в качестве внештатного экскурсовода. В 1966 году закончила отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ. В 1973 году возглавила отдел Восточной и Центральной Азии музея, а в 1978-м защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Современная японская живопись Японии: 1868–1969». Ее научным руководителем была Н.А. Виноградова. Награждена орденом Дружбы и почетными грамотами. Автор ряда научных и популярных публикаций.

В 2004 году в музее успешно прошла большая, интересная выставка «Традиционный японский фарфор», автором которой была Н.А. Каневская.

富士山

Красная Фудзи

Хокусай Кацусика (1760 –1849) Ясная погода. Сильный ветер (Красная Фудзи) 1831. Бумага, цветная ксилография

Почему красная? Разве такие горы бывают? Вообще-то между самой знаменитой горой Японии и красным цветом действительно есть некая органическая связь. Дело в том, что склоны Фудзи от вершины примерно до половины высоты усыпаны затвердевшей вулканической лавой, и лава эта — легкие камешки разной величины, — будучи скорее темно-серой, имеет все же несо-

富士山

мненный красноватый оттенок. Но не такой ведь яркий, как на гравюре Хокусая!

Мне всегда казалось, что этот красный цвет — художественное преувеличение. Есть ведь и синяя Фудзи — та самая, где над крошечным силуэтом горы нависает огромная морская волна, есть даже бело-сине-красная, прямо как российский флаг. Горожане старой Японии любили яркие цветные картинки. Жизнь у большинства была скудной, и не только оттого, что не хватало денег, но еще и потому, что при сёгунах дома Токугава, правивших этой страной с 1603 по 1867 год, быт низших сословий — земледельцев, ремесленников и торговцев — жестко регламентировался правительством. Разбогатевший купец, пожалуй, и мог бы позволить себе выстроить для своей семьи просторный и даже изукрашенный дом, но это ему запрещалось: ширина фасада, например, по закону не могла превышать вполне определенные, довольно скромные размеры. Живопись для горожан была даже не роскошью, а почти чудом: ее мало где можно было увидеть, ведь публичных музеев не существовало.

Вот откуда страстная любовь японских простолюдинов к театру и гравюре. На представления Кабуки (где все роли, даже роли красоток, по соображениям общественной нравственности было раз и навсегда предписано исполнять только мужчинам) или Бунраку (здесь вопрос решался проще, поскольку этот театр был кукольный, а говорили сразу за всех персонажей певцы-рассказчики) приходили большими семьями, со своим угощением. Длиться такое представление могло несколько вечеров подряд, и какие страсти разгорались на сцене! Какие красочные одеяния представали очам пришедших наслаждаться зрителей, какие страшные тайны и волшебные превращения, одно за другим, приводили их в восторг!

А потом можно было отправиться в лавку «парчовых картин» (нисики-э – так называли цветную гравюру) и купить портрет любимого актера в любимой роли, а кому это было по средствам — еще и «Тридцать шесть видов Фудзи» Хокусая или, скажем, «Пятьдесят

富士山

три станции дороги Токайдо» работы Хиросигэ, а можно было и озорные картинки попросить (нравственные предписания не везде соблюдались неукоснительно). Кстати, Хокусай такие картинки производил сотнями. И все это яркое-яркое!

Изготовление цветных гравюр представляло собой многоступенчатый технологический процесс, в котором собственно художник отвечал за рисунок и общую схему распределения цвета, все же остальное делали граверы и печатники. Технологии были весьма изощренными: достаточно вспомнить, например, часто встречающийся в японской гравюре прием постепенного схождения цвета на нет. В наши дни, в эпоху фототипии, это никого не удивляет, но в те времена... «Парчовые картины» были, конечно же, волшебством. От них именно и ждали чего-то волшебного — вот хотя бы этих ярко-красных склонов священной горы.

Впрочем, они и вправду бывают ярко-красными. Говорят, что это случается при восходе солнца. В июле и августе паломники и туристы тысячами взбираются на Фудзи, чтобы переночевать поближе к вершине и встретить там восход.

Я тоже взбирался и дошел до вершины, но остаться там до рассвета не смог, надо было торопиться, ждали дела. И поэтому в глубине души я так и остался при убеждении, что красная Фудзи у Хокусая — это гипербола.

«Парчовые картины» были, конечно же, волшебством. От них именно и ждали чего-то волшебного – вот хотя бы этих ярко-красных склонов священной горы. Но она и в самом деле бывает красной при восходе солнца – как на этой фотографии

富士山

Однако вот недавно открываю один иллюстрированный журнал и вижу там фотографию великой горы. Подчеркиваю: фотографию, изображение как бы нерукотворное, фантазии не допускающее. И что же? Она вся красная, и даже гораздо краснее, чем в «Тридцати шести видах».

И очень красивая.

Е. Маевский

Евгений Викторович Маевский — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой японской филологии Института стран Азии и Африки при МГУ им. М.В. Ломоносова. Получив в 1968 году диплом, Евгений Викторович сразу же был приглашен в ИСАА на преподавательскую работу, которой он занимается по сей день, успешно сочетая ее с научной деятельностью. Сугубо филологическая направленность кандидатской диссертации — «Соотношение устного и письменного вариантов японского языка» — приобрела в работе над докторской диссертацией более широкий тематический охват, став культурологическим исследованием. (Монография «Графическая стилистика японского языка» была издана в 2000 году.)

Е.В. Маевскому принадлежит около 50 научных публикаций по лингвистике и культурологии. Он занимается переводами художественной литературы с японского и английского языков, является членом Союза переводчиков России. Благодаря его переводам российским читателям стали известны произведения Ясунари Кавабаты, Дзюнъитиро Танидзаки, Юкио Мисимы и ряда других японских писателей. Круг научных и творческих интересов Е.В. Маевского весьма обширен. Помимо ИСАА, он читает в нескольких московских вузах такие интересные курсы, как «Основы японской культуры», «Особенности японского менталитета», «Теория и практика перевода». А еще он пишет стихи, изданные в сборнике «Девятнадцать девяносто девять».

富士山

Тяван (чаша для чайной церемонии). Тип Раку. XVII в. Киото Керамика, глазурь

Молчание черной чашки

茶碗

За стеклом музейного стеллажа, рядом с другими экспонатами — не очень правильной формы темная чашка с силуэтом белой бабочки и иероглифом «сон» на одной стороне. Многие не обращают на нее внимания, да она и не предназначена для того, чтобы приковывать к себе взоры.

Однако посетитель с хорошей интуицией непременно задержится подле нее, почувствовав в ней какую-то затаенную грацию и

силу, особый мир, исполненный сокровенных смыслов, словно священное предание на незнакомом языке.

Для того же, кто хоть однажды вступал на Путь японского Чайного действа, такая чашка способна стать добрым собеседником и поведать о многом. О том, как двигались гончарный круг и руки ваявшего ее мастера. В какой традиции он работал — китайской, корейской или японской. В каких именно печах гудело пламя от древесного угля — Сэто, Карацу или Игараки.

Она напомнит о том, что черный цвет особенно любил великий мастер Сэн-но Рикю, ибо чернота, словно всепорождающая земля, словно сама темнота великой буддийской Пустоты Шуньи, есть начало и итог всех цветов. Черный цвет чашки лучше всего сочетается как с бледно-изумрудным озерцом чая под бамбуковым мостиком изогнутой ложечки тясяку, так и с соломенно-желтой графикой циновки татами. Вечером такая чашка растворится в полумраке чайной комнаты, вызывая у гостя ощущение, что он зачерпнул благоуханную горячую влагу в собственные ладони, а в свете дня будет казаться маленькой, хотя по вместимости годится для «густого» чая *(коитя)*.

В черноте чашки гость угадает немой укор Рикю и ответный гнев его господина, грозного правителя Хидэёси, любителя красных чашек и владельца ослепительной чайной комнаты, где все из золота. Это уже не просто конфликт двух эстетик — кричащей княжеской роскоши *басара-даймё* и смиренной самоуглубленности ваби, но лобовое столкновение двух судеб, двух символов веры. Заподозренный в симпатии к гонимому христианству и обвиненный во всех мыслимых и немыслимых грехах, Рикю получил приказ совершить *сэппуку* — собственноручно взрезать себе живот (княжеская «милость» — ведь он был не дворянином, а всего лишь презренным купцом и заслуживал плахи), но одержал моральную победу в этом поединке. А некоторые из его учеников, став катакомбными христианами *какурэ-кириситан*, почти три столетия совершали тайные мессы под видом чаепитий.

茶碗

Иероглиф юмэ (сон). Вечером черная чашка растворится в полумраке чайной комнаты, вызывая у гостя ощущение, что он зачерпнул благоуханную горячую влагу в собственные ладони

А еще чашка шепнет о сне даосского мудреца Чжуан-цзы (IV–III вв. до н. э.), который всю ночь порхал во тьме светлой бабочкой, а проснувшись поутру, до конца жизни не смог ответить на неожиданно пришедший ему в голову вопрос: кто же он — Чжуан-цзы, которому приснилось, что он бабочка, или бабочка, которой снится, что она Чжуан-цзы?

В V веке явившийся из Индии на север Китая 28-й буддийский патриарх Бодхидхарма на такой вопрос, верно, ответил бы, что оба они снятся космическому будде Вайрочане. Бодхидхарма не любил философствовать в буддийском или даосском стиле и не стремился к пакибытию в нирване, а предпочитал искать просветления *сатори* в практической медитации (чань, *яп. — дзэн*). Именно его последователи создали традицию особых монашеских чаепитий, достигшую пика в эпоху Сунской династии (960–1279).

В конце XII века японский монах Эйсай вместе с дзэнским учением привез из Китая на родину и семена чайного куста, которые святой Мёэ посадил возле своего храма Кодзандзи, что в Киото. Именно тамошний чай (а впоследствии и чай с плантаций Удзи) назывался истинным *(хонтя)*, а прочий — неистинным *(хитя)*. Из Китая были заимствованы и правила чайного состязания *(тотя)*, во время которого собравшиеся в специальных помещениях *кайсё* или на лоне природы игроки делятся на группы и под наблюдением специальных судей отпивают по 10 глотков из 4 чашек, определяя сорта чая. Победители получали призы. Позже это соединилось с винопитием и азартными играми, а после возникновения классического чаепития отошло в репертуар так называемых чайных развлечений *(тя-кабуки)*, примером которых служат Семь ритуалов *(сити-дзисики)* школы Урасэнкэ.

Основная же линия Чайного действа выросла из идей дзэнского проповедника и поэта Иккю (1394–1481); чайных самадхи его ученика Мураты Сюко (1423–1502), наставника сёгуна Ёсимасы; из дзэнских прозрений поэта песен-цепочек рэнга и чайного мастера

А еще чашка шепнет о сне даосского мудреца Чжуан-цзы (IV–III вв. до н.э.), который всю ночь порхал во тьме светлой бабочкой, а проснувшись поутру, до конца жизни не смог ответить на неожиданно пришедший ему в голову вопрос: кто же он – Чжуан-цзы, которому приснилось, что он бабочка, или бабочка, которой снится, что она Чжуан-цзы?

Такэно Дзёо (1502–1555) и творчества его гениального ученика Сэн-но Рикю (1522–1591), окончательно утвердившего классический стиль Вабитя с его четыреединой истиной: Ва-Кэй-Сэй-Дзяку (Гармония—Благоговение—Чистота—Покой).

Ваби — эстетика непрерывного становления, а потому ее идеал — не совершенство, но предельная открытость, максимальная функциональность в процессе каждого конкретного действия и общего подвига в Пути, где нет первых и последних, хозяина и гостя, мастера и произведения, но одно живое движение, слитое с неподвижностью. Для того чтобы соответствовать этой эстетике, предметы чайной утвари — *догу* — должны обладать особым качеством легкого растворения в процессе движения, как бы полуматериальной прозрачностью, быть овеществленной формой этого движения, захватывающего все планы человеческого бытия — телесный, душевный и духовный.

Чашка, например, должна быть удобной для приготовления в ней чая из тончайшего порошка высушенного чайного листа и горячей воды, наливаемой поверх этого порошка бамбуковым черпачком. Традиция Урасэнкэ рекомендует взбивать полученную смесь бамбуковым веничком до образования на поверхности воды светло-зеленой тонкой пены. Такую чашку удобно держать и передавать из рук в руки. Хозяин и гость поворотами по часовой стрелке и против постоянно разворачивают ее лицевой стороной друг к другу, что равносильно ее поклону присутствующим. Когда чай выпит, ее пускают по кругу, созерцая как произведение искусства и творение природы одновременно (по дзэнской традиции это называется *кинхин* — обходом храма). Особым вниманием при этом пользуется печать мастера-керамиста у основания чашки и рисунок нижнего среза с гончарного круга. Чашка может быть предметом особой презентации, «почетным гостем» собрания, для чего в самом начале выставляется в нише токонома под свитком, надпись которого определяет содержание и стиль данного чаепития. Но и тогда она не

Черный цвет чашки лучше всего сочетается как с бледно-изумрудным озерцом чая под бамбуковым мостиком изогнутой ложечки тясяку, так и с соломенно-желтой графикой циновки татами.

должна нарушать общего потока, идеально растворяясь в ансамбле (ториавасэ) с другими догу и гостями действа. Ее поэтическое имя, часто опирающееся на дзэнский афоризм или древнее стихотворение, вместе с ее биографией запечатлено на стенках кипарисового ларца, в котором она хранится веками, переходя от одного владельца к другому. Владеть бесценной чашкой, как и скрипкой Страдивари, — дело нехитрое, а вот заставить ее ожить — высокое искусство. Мастер с поклоном торжественно вносит ее в комнату в начале действа или берет с полочки у зимнего очага или летней жаровни и, омыв горячей водой, протирает льняной салфеткой *тякин.* В определенный этикетом момент действа первый гость может расспросить хозяина о происхождении и имени чашки, а после созерцания почтительно возвращает ее хозяину. Особо важному гостю подают чашку классического китайского стиля *тэммоку* на высокой деревянной подставке, которая используется только единожды, превращаясь после этого в чисто мемориальный объект.

Чашки могут иметь общительный или замкнутый характер, иметь имена Беседная *(Осябэри)* или Безмолвная *(Ивадзу)*. На одной из своих чашек первый японский нобелевский лауреат по литературе Кавабата Ясунари собственноручно крупными иероглифами начертал слова Иккю: «Легко войти в мир Будды, трудно войти в мир демонов», и с тех пор литературные критики всего мира размышляют над загадкой «демонического мира Кавабаты», который находят почти во всех его произведениях. Свой роман «Тысяча журавлей» он написал, не столько любуясь красотой Чайного действа, сколько ужасаясь тому, во что оно превращается, когда сталкивается с духовным несовершенством в людях.

На других чашках он написал: «Нежданная встреча сегодня, а не завтра» и «Ветер в верхушках сосен играет на небесной флейте». Его знаменитое эссе «Красотой Японии рожденный» называют «Книгой Чая» Кавабаты, намекая на классический труд Окакуры Тэнсина (1906), впервые познакомивший Запад с эстетикой Тяною. Но уже

из этой маленькой книжицы стало ясно, что Чайное действо не религиозный обряд, светский ритуал или жанр искусства, но идеальная модель бытия, очищенного от всего лишнего.

Внутреннее же бытие черной чашки прекрасно передал в своем трехстишии Рансэцу (1654–1707), ученик великого Басё:

Мацумуси-но
Рин то мо ивадзу
Куротяван.

Сверчок затих —
Ни звука не слыхать.
Черная чашка.

В. Мазурик

Мазурик Виктор Петрович, доцент кафедры японской филологии Института стран Азии и Африки при МГУ им. Ломоносова, специалист по истории японской классической литературы. В 1974 году окончил ИСАА и в том же году начал читать курс истории японской литературы, с 1977 года – преподаватель кафедры истории литератур Востока, с 1983 и по настоящее время – на кафедре японской филологии, где ведет активную преподавательскую работу. Кандидат филологических наук по двум специальностям: «Литература зарубежной Азии» и «Фольклористика». Проблемами японского фольклора Виктор Петрович заинтересовался еще в студенческие годы. Этот интерес нашел продолжение в его дальнейшей профессиональной деятельности, в частности в диссертационной работе «Жанр надзо в фольклоре и классической литературе Японии» (*надзо* – широкий круг вопросно-ответных игр).

В.П. Мазурик много занимается переводами японской классической и современной литературы, исследованием японской средневековой поэзии и детского фольклора. С 1989 года занимается историей и практикой японского Чайного действа в рамках школы Урасэнкэ.

Хиросигэ Андо (1826–1869) Переправа через реку Оигава. Бумага, цветная ксилография

廣重

Гравюра Хиросигэ «Переправа через реку Оигава»

Цветная гравюра *нисики-э* получила широчайшее распространение в Японии с середины XVIII века. В этой сфере работали сотни профессиональных художников. Они рисовали актеров, проституток, воинов, простолюдинов, природу. Их производительность была колоссальной. Горожане с удовольствием приобретали грошовые гравюры, тщательно рассматривали их, прятали в альбомы. Вешать на стены эти гравюры принято не было. Тем более что слишком многие из них ввиду нескромных сюжетов мало подходили для семейного просмотра.

Глаз художников отличался зоркостью, рука — твердостью. Но их общественный статус был крайне низок, настоящее признание они стали получать только после того, как Запад во второй половине XIX века оценил их мастерство. Только после этого и в самой Японии стали по-настоящему дорожить собственным изобразительным искусством этого направления. Получается, что путь к признанию лежал через европейские, в особенности парижские, художественные салоны. В Европе «передовые» художники обличали поднадоевший академизм. Япония предоставляла образец того, что целая нация может прекрасно обходиться и без него. Что до самой Японии, то можно в который раз повторить: нет художника в своем отечестве... Ведь до европейского признания знаменитых ныне во всем мире мастеров цветной гравюры считали за самых обычных ремесленников. Их произведения были фантастически

廣重

Знатных и богатых господ переправляют через реку на носилках-норимоно

дешевы, европейские путешественники с охотой покупали их. Поэтому-то и многие зарубежные музеи обладают превосходными коллекциями японской цветной гравюры.

Наряду с Хокусаем, наибольшей популярностью в Европе пользовался Андо Хиросигэ (1797–1858). Репродукции с его гравюр были помещены в английской печати уже в 1856 году. Как и все его современники, Хиросигэ обладал многими псевдонимами, менявшимися в зависимости от изменений в его воззрениях и жизненных обстоятельствах. Наиболее часто встречается псевдоним Утагава, поскольку Хиросигэ учился у мастеров этой школы.

Японские художники привыкли работать большими «сериями». Это могли быть и знаменитые пейзажи, и знаменитые красавицы, и знаменитые актеры. Имеющаяся в собрании Музея восточных искусств гравюра, подписанная Утагава Хиросигэ, входит в серию «Тридцать шесть видов горы Фудзи». Паломники поднимались на гору, чтобы приобщиться к чудесной силе обитавших там божеств. Фудзияма — самая высокая в стране гора, ее безупречная конусообразная форма служила предметом вдохновения для многих и многих художников. Благодаря усилиям художников, Фудзияма стала считаться одним из символов Японии. Как для иностранцев, так и для самих японцев. Хиросигэ не стал в этом смысле исключением.

Именно в качестве такого символа и предстает Фудзияма на представленной гравюре Хиросигэ. Ведь на ней изображено, как путешественники переправляются через реку Оигава, которая протекает у подножия горы Арасияма на окраине древнего Киото. То есть место действия и Фудзияму разделяет около 250 км. И увидеть Фудзияму из Киото было невозможно. Однако Хиросигэ такие подробности не интересовали. Он был «настоящим» художником — не только отображал действительность, но и конструировал ее. Ему было важно показать, что Фудзияма — главная гора для всей страны, в том числе и для аристократического Киото.

廣重

Окрестности Арасиямы славились своими непревзойденными видами – там было расположено множество знаменитых буддийских храмов, служивших местом паломничества для обитателей Киото и всей страны. Знатных и богатых господ переправляют через реку на носилках-*норимоно* (на ближнем плане), а люди победнее идут вброд. Японцы прекрасно умели строить мосты еще в глубокой древности, но они не строили их. Почему так случилось?

Дело в том, что сёгун и его правительство панически боялись восстаний многочисленных князей (их насчитывалось около двухсот пятидесяти). Поэтому дороги в то время сознательно делались предельно узкими, а через реки специально не перебрасывали мостов. Колесный транспорт находился под запретом, грузы и товары доставляли морем, а почту и бандероли разносили по стране быстроногие скороходы. Ни для кого не было сделано исключения, и даже самые могущественные люди страны не знали, что такое конный экипаж. В случае необходимости они передвигались в тряском и медленном паланкине (на заднем плане гравюры). Путь в пятьсот километров между Эдо (будущий Токио) и Киото занимал около двадцати дней.

Фудзияму увидеть из Киото невозможно. Но Хиросигэ был «настоящим» художником — он не только отображал действительность, но и конструировал ее

Плачевное состояние дорог и транспорта создавало множество неудобств для торговцев, путешественников и паломников, но зато препятствовало внезапному передвижению потенциальных противников режима. Парадокс состоит в том, что за два с половиной века правления клана Токугава (XVII – сер. XIX вв.) так и не случилось ни одного восстания. Впрочем, это можно расценивать не только как парадокс, но и как следствие многочисленных мер предосторожности, предпринимаемых сёгунатом. Отсутствие широких дорог и мостов было лишь одной из таких мер.

И все-таки путешествовали много. Женщине, чтобы отлучиться из дома, следовало получить согласие властей, без которого невозможно было преодолеть многочисленные заставы. У них должна была возникнуть действительно серьезная причина для преодо-

廣重

При переправе через реку люди победнее всегда шли вброд

ления пространства. Просто осмотр достопримечательностей или паломничество никак не относились к уважительным причинам. Вдобавок к тому и многие храмы запрещали женщинам доступ в свои пределы. Прямо вот такие объявления у ворот вешали: «Женщинам, коровам, кошкам, обезьянам, цаплям и курицам прохода нет».

Мужчины тоже были обязаны получить разрешение на путешествие, но им этот «пачпорт» выдавался по заявлению почти что автоматически. Стоило только сказать, что, мол, отправляюсь на богомолье или по торговым делам. Только старшим сыновьям крестьян разрешение на передвижение получить было затруднительно – считалось, что они безотлучно должны находиться при земле.

Высокая степень грамотности населения и общенациональная страсть к документированию чего бы то ни было привели также к широчайшему распространению путевых дневников, которые по возвращении читались в назидание и поучение родственникам, соседям и друзьям.

Имея в то время довольно туманные представления о внешнем мире, почти полностью отгородившись от него (как въезд в страну иностранцев, так и выезд из нее местных жителей были запрещены), японцы использовали весь свой запас любопытства для внутреннего употребления. И совершали довольно длительные путешествия – до четырех месяцев мог находиться странник в дороге.

Если путешественник обладал определенным достатком, то он нанимал носильщиков, тащивших его походные пожитки в «сундучках», которые подвешивались на концы палки. Получалось нечто похожее на коромысло. Если же денег на носильщиков не было, то чаще в качестве дорожного чемодана выступала скатерка-*фуросики*. Разложил, вещички в нее покидал, завязал узелком – и в дорогу.

Каждому известно, что походный инвентарь должен состоять из вещей легких и маленьких. Японцы знали это не хуже нас и потому напридумывали множество предметиков, которые исчерпывающе отвечали этим требованиям. Ну, например, складывающаяся подушка: точь-точь как наш дачный складывающийся стульчик, только, разумеется, пониже. Или складывающийся веер. Или крючки S-образной формы, которые можно на веревку цеплять и свои пожитки, промокшие в пути, для просушки развешивать. Множество вещей из соломы: шляпа, заплечная корзина-рюкзак, плащ-накидка, обувь. Ну и, конечно, компактная походная тушечница, без которой походные впечатления останутся втуне.

А. Мещеряков

Александр Николаевич Мещеряков — доктор исторических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва), автор и переводчик около 20 научных и художественных произведений. В их числе: «Древняя Япония: буддизм и синтоизм», «Герои, творцы и хранители японской старины», «Древняя Япония: культура и текст», «Книга японских обыкновений», «История древней Японии» (совместно с М.В. Грачевым), «Книга японских символов», «Японский император и русский царь», «Император Мэйдзи и его Япония».

Кроме того, является автором нескольких книг: «Линия жизни» и «За нами — только мы» (поэзия); «мещеряков@япония.ru» и «Летопись» (проза).

南蛮

Голландцы в Японии

Это произведение указывает на целую эпоху в истории Японии — период первых контактов с европейцами. Первыми попали в Японию португальцы, когда в 1543 году во время тайфуна небольшое китайское судно, на котором было трое европейцев, пристало к небольшому острову Танэгасима у южной оконечности Кюсю. Японцы были очень заинтересованы видом иноземцев, совершенно непохожих на них. Поскольку они прибыли со стороны Южных морей, их стали называть *намбандзин* — южные варвары. В этом не было уничижительного оттенка. Японцы встретили иноземцев достаточно дружелюбно. Позднее, когда к берегам Японии стали прибывать большие суда, японцы со свойственной им любознательностью и интересом к новому и неизвестному стали пристально всматриваться и во внешний вид европейцев, и в их манеры, особенности одежды, различные привезенные предметы. Больше всего их заинтересовало огнестрельное оружие, неизвестное до тех пор в Японии, а также корабли, способные преодолевать большие пространства.

Наряду с торговцами в Японию прибыли миссионеры-иезуиты, развившие активную деятельность по распространению христианства. Они много путешествовали по стране, знакомясь с культурой и разными сторонами быта, начали строить храмы, открывать семинарии, обучать местных художников изготовлению предметов культа. Первоначально их деятельность поддерживали правители страны, и к концу века число японцев-христиан достигло трехсот тысяч. Однако положение изменилось, когда стало известно, что вслед за утверждением христианства может последовать колониальная экспансия.

Уже в конце 1580-х годов были изданы первые указы против христиан и деятельности миссионеров, а позднее христианство бы-

Чаша с изображением голландских кораблей. Начало XVIII в. Фарфор Имари

南蛮

Когда к берегам Японии стали прибывать большие суда, японцы начали присматриваться и к внешнему виду европейцев, и к их манерам, особенностям одежды

ло объявлено вне закона, храмы разрушены, миссионеры высланы или даже казнены.

Однако правители Японии, в том числе пришедший к власти Токугава Иэясу, понимали выгоды торговли с иностранцами. Единственными европейцами, которым было разрешено оставаться в Японии, были голландцы.

Со стороны голландцев интерес к жителям Японии, их культуре, нравам, обычаям не был столь активным, как когда-то у португальцев, оставивших много интересных свидетельств обо всех сторонах жизни японцев того времени.

Голландские купцы были равнодушны ко всему, не связанному с получением прибыли. Они жили в полной изоляции, имея возможность лишь раз в год ездить в столичный город Эдо, чтобы преподнести подарки сёгуну и засвидетельствовать признательность за разрешение вести торговлю.

Впервые голландцы появились в Японии в 1600 году. С 1609 года они имели постоянное представительство в Хирадо, а с 1641 года голландская фактория размещалась на крохотном искусственном острове Дэсима в гавани Нагасаки. По словам немецкого врача Э. Кемпфера, служившего в фактории в 1691–1692 годах, остров Дэсима имел 236 шагов в длину и 82 в ширину. Он был соединен с берегом мостом, в конце которого располагалась караульня с постоянно дежурившей японской стражей, следившей за каждым шагом голландцев. Им разрешались лишь прогулки по двум узким улочкам, а для выхода в город требовалось всякий раз специальное разрешение властей.

Остров был огорожен стеной, так что горожане Нагасаки не могли видеть живших там иностранцев. У входа на остров имелась надпись: «Только для проституток, для других женщин вход запрещен». Единственные японцы, которым было разрешено общаться с голландцами, были переводчики. Они соединяли функции лингвистов, коммерческих агентов и шпионов.

南蛮

О голландцах среди японского населения ходили самые невероятные слухи. И само их название *комо* (красноволосые) ассоциировалось с представлением о демонических существах буддийского пантеона. Японец, однажды посетивший голландский корабль, рассказывал, что лица у них болезненно-желтоватые, волосы желтые, а глаза зеленые. Кто бы при виде их не обратился в бегство от страха? Японцев пугало и то, что голландцы, как правило, были высокого роста и казались великанами.

Более тесное знакомство с голландцами происходило во время визитов главы фактории в Эдо, когда они должны были после официальных поклонов снимать одежду, ходить, плясать, петь — все это для развлечения придворных. Об этом писал в своей книге «История Японии» Э. Кемпфер. При этом можно напомнить, что в других странах и при других обстоятельствах, например в Батавии, голландцы были требовательны и высокомерны по отношению к коренному населению.

Больше всего японцев интересовало огнестрельное оружие, неизвестное до тех пор в стране, а также корабли, приплывшие издалека

В столице голландская миссия оставалась две-три недели, при этом свободное передвижение по городу было ограничено. Но в гостиницу, где они располагались, разрешалось приходить японцам, интересовавшимся европейскими науками и иногда получавшими от голландцев в подарок различные книги. Иллюстрации в них особенно интересовали японских художников. Сёгун Ёсимунэ слыл покровителем наук и искусств и сам был художником. Он выказывал интерес к европейской живописи и даже просил привезти ему из Европы картину. В 1726 году голландцы привезли пять картин, в том числе натюрморт с букетом Виллема ван Ройена, впоследствии неоднократно копировавшийся японскими художниками.

Несмотря на то что контакты с голландцами были весьма затруднены, интерес японцев к Европе становился более явным на фоне распространения просвещения, книгопечатания, грамотности на рубеже XVII–XVIII веков. Известно, что в то время грамотны-

南蛮

Японцы, побывавшие на голландских кораблях, рассказывали, что лица у “комо” болезненно желтые, волосы светлые, а глаза зеленые. Пугало японцев и то, что голландцы, как правило, были рослыми и казались невысоким японцам настоящими великанами

ми были все представители самурайского сословия и более половины выходцев из семей торговцев и ремесленников.

Главным препятствием для знакомства с теми немногими европейскими книгами, которые попадали в Японию, был языковый барьер. Его постепенное преодоление началось после 1740 года, когда было объявлено о поощрении правительством изучения голландского языка. По приказу сёгуна двое ученых Норо Гондзё и Аоки Кокё должны были составить словарь, который появился лишь в 1758 году.

Большое внимание вызывали китайские переводы европейских книг, выполненные там миссионерами и разрешенные для ввоза в Японию в 1720 году. Кроме того, после падения в Китае минской династии приехали в Японию многие ученые и художники, знакомившие своих коллег с новыми знаниями о европейских науках и искусстве.

Постепенно японские художники стали перенимать отдельные приемы европейского искусства. Важным оказалось знакомство с китайскими гравюрами, где применялись приемы линейной перспективы, вызвавшие широкий интерес и подражание. В Нагасаки начала складываться местная школа графики, где сюжеты были чаще всего связаны с европейцами. Распространяясь по всей стране, гравюры из Нагасаки тревожили умы, постоянно напоминая о существовании других стран и народов. Любознательным они помогали прийти к мысли ближе познакомиться с «красноволосыми», узнать от них нечто новое, выучить их язык, читать привозимые ими книги.

Гравюры, создававшиеся в Нагасаки (их называли *нагасаки-э)*, — это ксилография с раскраской от руки или цветная ксилография с преобладанием коричневато-оливковых тонов. По сравнению с процветавшей в Эдо, Киото, Осаке гравюрой укиё-э, листы, создававшиеся в Нагасаки, были примитивными по композиции и рисунку. Фигуры персонажей скованы и неподвижны, лица однотипны и условны. Существует предположение, что первые гравюры,

南蛮

печатавшиеся на плохой бумаге и продававшиеся по очень низкой цене, исполнялись бедными ремесленниками для заработка. Их покупали приезжие в качестве сувениров. Позднее появились печатные мастерские Хария, Тосимая, Бункиндо и другие, выпускавшие гравюры с видами гавани Нагасаки и иностранными кораблями. Подобные гравюры часто использовались при украшении вееров, шкатулок, изделий из фарфора. Такие изображения мы видим на чаше из собрания Музея искусства Востока в Москве.

Н. Николаева

Имя Натальи Сергеевны Николаевой хорошо известно всем, кто интересуется искусством Японии. Доктор искусствоведения Н.С. Николаева — авторитетный специалист в области культуры Японии, однако начинался ее творческий путь с Китая. Искусством этой страны Наталья Сергеевна увлеклась еще в годы учебы в МГУ, тогда же она начала изучать китайский язык. Кандидатская диссертация была посвящена живописи китайского художника Ма Юаня (XIV в.). Дальнейшие занятия китайским искусством оказались проблематичны в связи с проведением в Китае «культурной революции». Наталья Сергеевна начала работать в НИИ искусствознания Академии художеств СССР, отойдя на время от дальневосточной темы. Некоторое время ей пришлось заниматься российским декоративно-прикладным искусством, позднее перед ней была поставлена задача исследования декоративного искусства Японии. Это ознаменовало новый поворот в творческой судьбе, ставший началом яркой, плодотворной деятельности, благодаря которой появились высокопрофессиональные статьи и книги, посвященные значимым явлениям японской культуры. Вот только некоторые из них: «Современное искусство Японии» (1968), «Декоративное искусство Японии» (1972), «Оно Тадасигэ» (1979), «Художественная культура Японии XVI века» (1986), «Декоративные росписи Японии» (1989), «Япония-Европа. Диалог в искусстве» (1996), «Искусство Японии» (альбом, 2000), «Японские сады» (2005).

南蛮

普賢菩薩像

Бодхисаттва Фугэн. Кон. XII в. Дерево, золотой лак, металл, резьба

Статуя бодхисаттвы Фугэн на слоне

Немногие музеи Европы могут похвастаться образцами японской алтарной скульптуры раннего средневековья. В собрании Государственного музея Востока в Москве хранится интересный памятник буддийской храмовой пластики — статуя бодхисаттвы Фугэн на слоне. Подобные статуи получили распространение в Японии в хэйанскую эпоху (794–1184), когда буддийский культ в стране достиг необычайных высот.

В буддизме направления Кэгон, а также эзотерических (то есть предназначенных для узкого круга посвященных) сект Тэндай и Сингон, определивших лицо японского буддизма того периода, поклонению образам и их медитативному созерцанию отводилось важнейшее место, так же как произнесению определенных молитвенных формул и выполнению сложных ритуальных жестов. Если все три составляющие обряда были выполнены правильно, верующий, как считалось в то время, мог обрести высшую милость призываемого божества — его явление.

Более того, в эзотерическом буддизме существует поверье, что, очищая тело, речь и мысли, призывая божество и выполняя ритуалы согласно предписаниям Фугэн (санскр. — Самантабхадры), верующий может сам стать этим божеством. Его изображение в скульптуре или на живописном свитке формировало желанный образ в сознании молящегося. Однако правильно выбрать соответствующие конкретному случаю тексты для произнесения, проделать нужные ритуальные жесты и параллельно с углубленным созерцанием выполнить сложнейшие обряды было чрезвычайно трудной задачей, требовавшей как интеллектуальной подготовки, так и владения различными видами медитативных практик. Бодхисаттва Фугэн — это

普賢菩薩像

Статую венчает ажурная бронзовая корона со следами позолоты

普賢菩薩像

именно тот персонаж, который олицетворяет эти усилия и покровительствует им.

В первую очередь он олицетворяет учение, медитацию и духовные усилия самого Шакьямуни, а после достижения Буддой просветления Фугэн стал помогать в этом и другим живым существам, распространяя его учение. В соответствии с сутрой Кэгон-кё Фугэн сформулировал десять великих обетов, которые и поныне в буддийской общине рассматриваются как главные обеты (цели) бодхисаттвы.

В скульптурной алтарной композиции Фугэн традиционно располагается по правую руку от Шакьямуни, а по левую симметрично ему находится другое божество буддийской мудрости — Мондзю (санскр. — Манджушри). Они часто являются главными предстоящими Шакьямуни и могут возглавлять более многочисленную группу других сопровождающих его бодхисаттв. Знак между бровями Фугэн (урна) выполняется обычно из лазурита, похожих на него синих камней или смальты и указывает на его близость к Шакьямуни, владыке Лазуритового рая.

Но если Манджушри — сама мудрость, то Фугэн — наставник в конкретных приемах, медитативных практиках, интеллектуальных и интуитивных усилиях, в составлении их сложнейших комбинаций, которые в хэйанском эзотерическом буддизме считались необходимыми для всех посвященных. Это бодхисаттва, управляющий *бодайсин* — умом, который стремится к просветлению.

Фугэн — один из наиболее почитаемых в хэйанское время буддийских персонажей и истинное воплощение духа и изощренной религиозной мысли эпохи. Под стать его миссии — и сложная изысканная иконография божества.

В соответствии с двумя главами Лотосовой сутры — Кампацубон (Протсахана) и Дарани-бон, бодхисаттва Фугэн описывается со сложенными перед грудью ладонями, сидящим скрестив ноги на белом слоне с шестью бивнями. Последняя необычная деталь заставляет вспомнить об эпизоде божественного зачатия Шакьямуни, когда в бок его спящей матери Майи вошел белый слон с шестью бивнями. В живописи на свитках эта особенность подчеркивает фантастичность, сверхъестественность облика божества. Но скульпторы из-за сложности ее практического исполнения часто ограничиваются двумя, иногда лишь обозначая на конце каждого из них подобие трезубца. Это животное, которое в Японии не водится, выглядит экзотично и причудливо. На фигуре его сохранились остатки кожаной упряжи, можно заметить и остатки вырезанной из дерева попоны, которая некогда, видимо, была богато орнаментирована. Вся скульптура была расписана по слою левкаса, а поверх росписи приклеивались в особой технике *кириганэ* тончайшие полоски сусального золота, образующие на скульптуре подобие мерцающей золотой сетки. (К сожалению, сохранились лишь следы росписи и позолоты.) Над попоной располагается седло, поддерживающее лотосовый трон.

Слон – животное, которое в Японии не водится, и потому выглядит в глазах резчика экзотично и причудливо

Общая высота этой деревянной скульптуры — 103 см. Она, по всей вероятности, входила в состав алтарной композиции в одном из храмов секты Сингон и была рассчитана на восприятие преимущественно анфас.

Именно при такой точке зрения наиболее ярко выявляются ее вытянутые пропорции, изящная тонкость силуэта, его устремленность вверх.

Статую венчает ажурная бронзовая корона со следами позолоты, которая первоначально могла быть дополнена бронзовыми коваными ожерельями и браслетами. Наиболее близкие аналоги этой прекрасной статуи можно, на наш взгляд, обнаружить среди скульптур монастыря Тодзи в Киото, которые японские исследователи датируют поздним XII веком, то есть концом хэйанского или началом камакурского периода.

Е. Сердюк

普賢菩薩像

Елена Анатольевна Сердюк – доцент кафедры истории и теории искусства исторического факультета Московского государственного университета им. Ломоносова. Еще в студенческие годы она решила специализироваться на японском искусстве. Закончив аспирантуру, защитила кандидатскую диссертацию, которая в 1990 г. была опубликована в виде монографии «Японская театральная гравюра XVII–XIX веков».

С 1977 года по настоящее время Е.А. Сердюк преподает в университете. Немалое число ее учеников стали специалистами в области культуры и искусства не только Японии, но и Китая, Кореи, Индии. Ее перу принадлежит обширный ряд научных публикаций. Помимо Японии Елена Анатольевна плодотворно занимается изучением буддийской тематики.

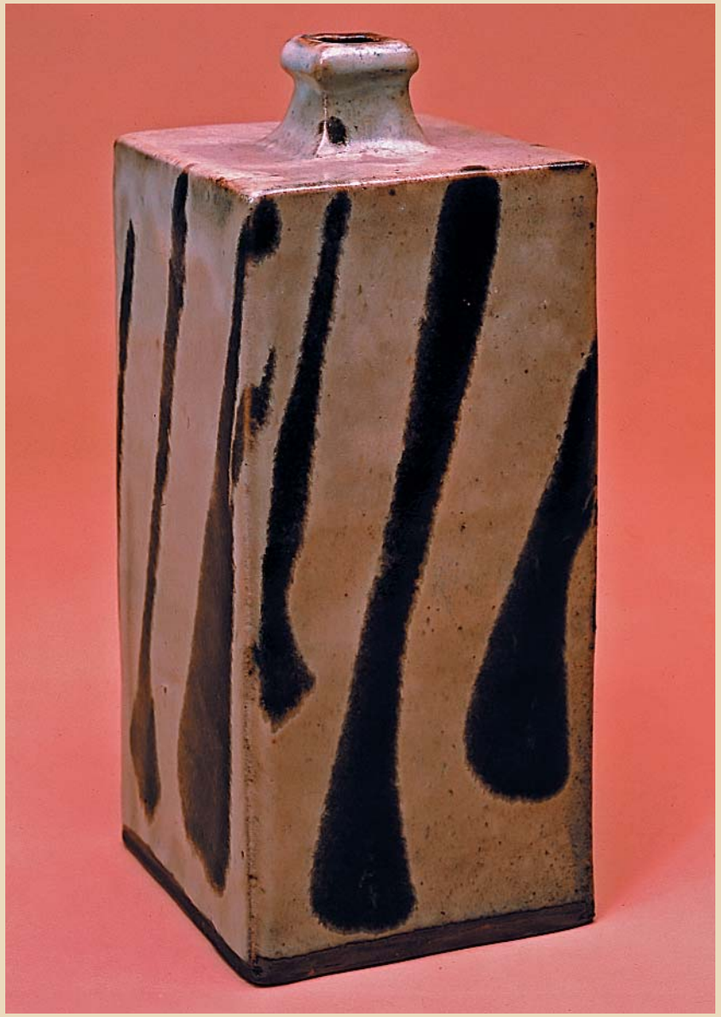
В связи с этим любопытной перекличкой между ранним исследованием театральной гравюры и сегодняшним интересом к буддийской проблематике выступает отрывок из упомянутой выше монографии: «Обращение к искусству масок имело чрезвычайно существенное значение для развития театральной гравюры. Оно открыло возможности ее прямого контакта с наследием искусства средневековья. Ведь маски не только сами являлись важнейшим видом изобразительного искусства Востока в средние века, но и в силу своего обрядового происхождения состояли в тесном родстве с образами средневековой буддийской скульптуры. Скульптуру и маски нередко изготовляли одни и те же мастера. Существует даже несколько вариантов предания о резчике, наказанном провидением за то, что он сделал маску из головы буддийской статуи».

普賢菩薩像

Е.А. Сердюк многогранно одаренная личность, круг ее интересов не ограничивается дальневосточной культурой. В 1993 году вышел сборник ее рассказов и эссе – «Житие преждерожденного, или Джатаки о сэнсэе». Джатака – санскритское слово, связанное с историями о предыдущих воплощениях Будды, а сэнсэй – «учитель» по-японски. В предисловии к сборнику сказано, что «это восточные аллюзии автора… Собственно, как иначе, как не в форме дзэнской парадоксальной шутки, можно размышлять над проблемами восточных мировоззрений, в наше время столь сильно профанированных своей несоразмерной популярностью на Западе? И размышления эти очень серьезные».

普賢菩薩像

民芸陶器



Хамада Сёдзи (1894 – 1976). Бутыль для сакэ. Керамика, глазурь

Керамика мингэй

...«ваби-саби» — красота простоты.
Кандзиро Каваи (1890-1966), японский керамист

Сосуд для сакэ из грубой серой керамики с черными полосами, будто нанесенными кистью для письма тушью, сделан мастером Сёдзи Хамада (1894–1976) в первой половине XX века. Вместе с Кандзиро Каваи и Соэцу Янаги (1890–1961) он стоял у истоков художественного направления *мингэй* (народное искусство) и был основателем Музея народного искусства в Токио. Три мастера-керамиста не только собирали предметы народного искусства, но сохраняли технологии изготовления, создавая собственные произведения.

Я увидела этот элегантный в своей простоте сосуд для сакэ и будто встретила старого знакомого. Похожая керамика была у нас дома, ее привез папа из поездок в Японию.

В декабре 1945 года четыре советских писателя были направлены корреспондентами газет в Японию. Поездка была в первую очередь политической, но все они, кто в большей, кто в меньшей степени, испытали влияние самобытной японской культуры. Изданные в 1958 году К.М. Симоновым «Рассказы о японском искусстве» показали, насколько точно он сумел выделить эстетические основы и главные составляющие японской культуры: литературу, храмы и садово-парковое искусство, театры Кабуки и Но, керамику и устройство традиционного дома. Любовь к японской культуре он сохранил на всю жизнь. Присущее ему органичное врожденное чувство ко всему настоящему в искусстве проявилось и в восприятии японской керамики. В «Рассказах...» два сюжета посвящены керамике: «Ваби саби» и «Дома и чашки». Герой первого — знаменитый художник-керамист

民芸陶器

Кандзиро Каваи, а второго — старая керамистка Масу Кимура, которая «ходила по городку и окрестным деревням из дома в дом и разрисовывала чашки и чайники, которыми славится Масико и его окрестности». В 1961 году во время краткой поездки в Японию К.М. Симонов нашел время съездить в так полюбившийся ему Масико, а в 1967 году посетил в Киото семью Каваи.

Встретившись с Кандзиро Каваи послевоенной зимой 1946 года, Константин Симонов записал в дневнике: «В этом человеке было странное сочетание японца старого склада, традиционного и любящего традиционное, с представителем крайне левого модерна. Так сходятся крайности: предметы народного искусства и старого обихода грубы и остроумно утилитарны, и из этого примитива Каваи выбирает самое примитивное, самое грубое и обожествляет его. И этот ультрапримитивизм начинает казаться чем-то ультрановым». Много страниц в дневнике посвящено мастеру и беседам с ним. Есть и подробное описание дома, его архитектуры и интерьера. Неудивительно, что мне очень хотелось посмотреть этот дом.

Когда идешь по следам близких людей, возникает странное ощущение «пространственной» сопричастности. Особенно явным оно стало, когда я вошла во внутренний дворик, который я видела на фотографии 1967 года, где рядом с семьей Каваи стоят папа и молодая улыбающаяся мама. Чувство такое, будто вошла в какую-то до этого закрытую дверь.

Дом Каваи построен на узкой улочке, которая поднимается к холму Тявандзака и далее выводит к храму Киёмидзудэра. Название холма — Холм чайной чашки — лишь дополнительно подчеркивает занятия местных жителей. В этом районе уже несколько столетий традиционно расположены керамические мастерские и лавочки, в которых можно купить произведения мастеров. «Снаружи дом ничем не примечателен, но внутри это своего рода музей, в котором можно найти сотни и сотни самых любопытных вещей, о каждой из которых хочется задать вопрос». Если в 1946 году дом лишь представлялся музеем, то сегодня вряд ли найдется путеводитель по Киото, где бы он не был упомянут.

Дом «целиком построен из старого дерева, свезенного сюда из купленных на слом нескольких старых деревянных домов в северо-восточной Японии, где постройки по традиции особенно мощны и крепки. Комнаты в доме большие, просторные, облицованные старым красновато-черным деревом, с той наивысшей красоты полировкой, для которой нужно столетие, и не просто столетие, а столетие постоянного ухода». Крутая лестница ведет на второй этаж, который имеет одну стационарную стену, остальные три могут создаваться раздвижными дверями, что придает внутренности дома легкость, прозрачность. Усиливается ощущение отсутствием поверхности, разделяющей первый и второй этажи.

Дом состоит из двух частей — жилого двухэтажного дома и небольшой мастерской, соединенных между собой галереей. В ней — колодец, видимо, для хранения глины и маленькая комната с окном в сад для уединения и раздумий. Во внутреннем дворе построена печь для обжига, составляющая с домом и садом органичное целое. Печь очень старая, что подтверждается и записями Симонова: «Та система обжига, по которой построена его печь, существует уже две тысячи лет. Она завезена в Японию из Китая через Корею». И дом, и садик расположены на двух уровнях, что зрительно увеличивает пространство.

Позади мастерской, на заднем дворе, построена еще одна огромная, так называемая тоннельная печь, вероятно, такая, какую традиционно использовали японские керамисты. Мне она показалась необыкновенной, напоминающей вытянутую гармошку, состоящей из 5–6 отделений для обжига, которые настолько просторны, что в них можно войти. Видимо, такой размер создавал возможность иметь разную температуру в разных частях печи – топилось-то все одновременно. Подобная печь описана и в дневнике Симонова: «Печь расположена на склоне холма и похожа на не-

сколько громадных футляров для швейных машинок, поставленных впритык один к другому, все выше и выше, вверх по холму. Всего печь имеет девять камер, и для того, чтобы истопить ее, надо сорок часов. Она начинает растапливаться снизу соломой, топится еловыми дровами и в силу своего наклонного положения сама себе служит трубой». Возможно, это та самая деревенская печь, которую перевезли во двор Каваи, после того как в деревне перешли на современные технологии, стали использовать электричество при обжиге керамики.

Мастер говорит о ручном обжиге как о работе «старого тела человека», а об использовании электричества — как о работе «нового тела человека». Он считал, что «красота должна быть в ручном труде, но в будущем машина так же, как и рука, будет являться частью человеческого тела, машина уже является частью человеческого тела, и поэтому он смело перейдет к машинному производству».

Как будто стремясь показать, сохранить функциональную важность рук, художник создавал их из дерева, металла, керамики. Переплетенные, пожимающие, сжатые в кулак, держащие ребенка, разных цветов и размеров — они везде вокруг вас в доме-музее.

В застывшем интерьере дома-музея функциональность и красота простоты предметов проявляется необыкновенно сильно. На втором этаже стол — «перевернутая колода, в которой в старину месили тесто», а сиденья низких стульев вокруг него повторяют форму человеческого тела, поэтому сидеть необычайно удобно. Повсюду много керамики — и старой народной, и сделанной мастером.

На сосуде для сакэ, так же как и на всех произведениях мастеров мингэй, нет авторской подписи. К. Каваи объяснял, что «он не подписывает свои произведения искусства, потому что он не относится к произведениям искусства как к чему-то личному, некоторые из своих вещей он очень любит, но он чувствует любовь к ним именно как к произведениям искусства, уже отделившимся от него, поэтому

он и не ставит на них своей фамилии. Это его принцип». Может быть, в этом скрыто некоторое лукавство, ведь каждый мастер имеет свой почерк, и подчас даже без подписи можно определить, кто из художников является автором произведения.

Смотрю на скромный сосуд для сакэ и не перестаю удивляться способности небольшого керамического предмета вызывать длинную цепочку воспоминаний и каким-то непостижимым образом связывать людей, времена и культуры.

Е. Симонова-Гудзенко

Екатерина Кирилловна Симонова-Гудзенко — японист-историк. Окончила Институт стран Азии и Африки при МГУ, кандидат исторических наук. В течение 13 лет (1980–1993) читала лекции в Московском государственном институте международных отношений. В 1993 году вернулась в альма-матер — ИСАА, где с 2003 года возглавляет кафедру истории и культуры Японии. Е.К. Симонова-Гудзенко — автор большого числа научных статей, переводов, монографий. Среди них: «Япония VII–IX веков. Формы описания пространства и их историческая интерпретация», «Деревья, где обитают божества», статьи по айнской и японской мифологии. В марте 2006 года Е.К. Симонова-Гудзенко защитила докторскую диссертацию по теме «Представление о географическом пространстве архипелага в письменной культуре древней Японии VII–IX веков».

源氏物語

Иллюстрации к «Повести о Гэндзи»

Одной из замечательных особенностей японской литературы и искусства является изначальная неотделимость и того и другого от быта, повседневной человеческой жизни. Ни литература, ни искусство никогда не противопоставлялись быту, не возносились над ним, они зародились из быта, существовали внутри быта и никогда не теряли тесной с ним связи. Именно это обстоятельство наложило особый отпечаток на развитие японской культуры и в немалой степени определило то ее нынешнее своеобразие, которое вызывает восхищение во всем мире. В Японии поэт, литератор, художник никогда не считался существом высшим, вознесенным над презренным земным миром, никогда не стремился «прорываться к небу». Потому и противопоставление «поэт—чернь» для Японии не имеет никакого смысла. Древние японские живописцы расписывали ширмы, раздвижные стены, экраны, веера, традиционная поэзия возникла и существовала не столько как форма самовыражения поэта, результат его вдохновенного порыва, сколько как один из способов общения — с богами, природой, человеком.

Лист из альбома иллюстраций к роману Мурасаки Сикибу “Гэндзи моногатари”. Кон. XVIII – нач. XIX вв. Бумага, краски, тушь

Удовлетворяя потребностям того же быта, возникла и японская проза. В эпоху Хэйан (конец VIII—конец XII в.) было создано множество повестей *(моногатари)*, которые постоянно переписывались и читались, как правило, обитательницами женских покоев. Причем одной из характерных особенностей этих повестей была неразрывная связь слова с изображением. Под моногатари в эпоху Хэйан понимался обычно не столько даже сам текст, сколько свитки *(эмаки)* или же тетради *(соси)*, представлявшие собой соединение тексто-

源氏物語

вых фрагментов с живописными. Хэйанские моногатари изначально были рассчитаны на одновременное чтение и смотрение. В «Повести о Гэндзи» (начало XI в.), самой знаменитой среди хэйанских повестей, описывается, как госпожа рассматривает картинки, в то время как прислуживающая ей дама читает текст. В той же «Повести о Гэндзи» в главе «Сопоставление картин» *(Эавасэ)* упоминаются свитки с повестями, живопись на которых принадлежит лучшим живописцам, а текст исполнен лучшими каллиграфами того времени. Можно предположить, что и сама «Повесть о Гэндзи» была, говоря современным языком, проиллюстрирована почти сразу же после ее появления на свет.

К сожалению, иллюстраций XI века, то есть самых первых, не сохранилось. До нашего времени дошли (частично) свитки начала XII века, так называемые «Гэндзи-моногатари-эмаки», скорее всего сделанные по более ранним образцам. На эти свитки ориентировались художники последующих поколений: они тоже воспроизводили не те эпизоды, которые лично им казались интересными, а те, которые уже прошли апробацию и были отобраны предшественниками. К концу эпохи Муромати (1392–1573) был создан подробный свод правил, определивший, какие эпизоды и как именно должно изображать всем, кто берется иллюстрировать «Повесть о Гэндзи». Естественно, что акцент мог смещаться в зависимости от художественных вкусов эпохи, но смещался он незначительно, традиция все-таки брала верх.

Пик интереса к живописному освоению произведения Мурасаки Сикибу приходится на эпоху Эдо (1600–1867), законодателями в этой области стали художники школы Тоса: Мицуёси Тоса (1539–1613), его сын Мицунори Тоса (1583–1638) и внук Мицуоки Тоса (1617–1691), которые открыли новое направление в иллюстрировании «Повести о Гэндзи», создав каноны чрезвычайно яркой, тонкой живописи на *сикиси* (так назывались прямоугольные — 25 см по вертикали, 22 см по горизонтали — листки плотной бумаги, причем художники школы Тоса часто использовали сикиси нетрадиционных, меньших размеров).

Когда читаешь моногатари, возникают, сменяя друг друга, разные эпизоды из жизни героев, и создается ощущение, что сама жизнь протекает как бы за кадром, а мы лишь подглядываем за отдельными ее моментами

Из таких сикиси часто компоновались ширмы, но еще чаще их собирали в тетради или альбомы. В XVIII веке возникла традиция использовать тетради с иллюстрациями к «Повести о Гэндзи» в качестве непременной составной части приданого невесты — каждую из 54 глав оформляли в отдельную тетрадь, и все тетради складывали в красивый ларец.

Традиция создания и восприятия текста в неразрывной связи с его визуальной стороной (кстати, не зря в современной Японии приобрели такую популярность комиксы, для этого существовала вполне определенная ментальная подготовленность, обусловленная древними традициями) оказала определенное влияние на саму структуру текста моногатари.

Не исключено, что, создавая текст «Повести о Гэндзи», Мурасаки Сикибу заранее представляла себе ее визуальный ряд. Не зря отдельные эпизоды выписаны ею с такой тщательностью, словно она видит их нарисованными.

С этим обстоятельством связана еще одна чрезвычайно важная особенность японской литературы (и не только литературы, но и искусства, и культуры в целом). Авторов японских повестей интересует не столько связанность повествования, подчиненность его единой сюжетной линии, сколько детальная разработка каждой отдельной сцены.

Когда читаешь хэйанские моногатари (за исключением, пожалуй, «Такэтори-моногатари», произведения, которое более, чем какое-либо другое, подчинено китайской литературной традиции), перед тобой возникают, сменяя друг друга, разные, далеко не всегда связанные последовательным сюжетом эпизоды из жизни героев, и создается ощущение, что сама жизнь протекает как бы за кадром, нам же дозволено подглядеть (как хэйанскому кавалеру сквозь изгородь) только отдельные ее моменты. Даже в

源氏物語

源氏物語

таком крупномасштабном произведении, как «Повесть о Гэндзи», начало главы практически никогда не связано с концом предыдущей, автор не заботится о том, чтобы действие продвигалось «вперед, за эпизодом — эпизод», детали всегда уделяется больше внимания, чем целому.

Эта фрагментарность, сосредоточенность на конкретике отдельных сцен ощущается и в живописи, связанной с хэйанскими моногатари.

Еще в эпоху Хэйан возник такой специфический прием японской живописи, как «сорванная крыша», который позволяет одновременно видеть то, что происходит и в разных помещениях дома, и вокруг него. Образующиеся при этом ломаные линии (динамичность которых подчеркивает статичность человеческих фигур) как нельзя лучше передают характерную особенность традиционного японского интерьера с его многочисленными открытыми плоскостями, являющимися как бы продолжением окружающей природы. В результате человеческие фигуры, интерьер и природа сплетаются в единое целое.

Художники более поздних эпох стали активно пользоваться так называемыми «золотыми облаками», которые, прикрывая часть плоскости картины, открывают взору отдельную сцену и предоставляют все остальное воображению читателя. Отдельный эпизод не заключен в жесткие рамки, его границы остаются размытыми, за счет чего создается эффект незаконченности, недосказанности.

Этот прием использован и в двух публикуемых здесь сикиси, написанных в традициях вышеупомянутой школы Тоса. Это иллюстрации к главам «Ночные огни» *(Кагариби)* и «Плющ» *(Ядориги)*.

В главе «Ночные огни» традиция предписывает изображать эпизод, когда Гэндзи, обучающий свою воспитанницу Тамакадзура играть на кото, остается в ее покоях до поздней ночи, а поскольку шестидневный месяц, едва успев появиться, прячется за горой, он

Существует специфический прием японской живописи – «сорванная крыша», который позволяет одновременно видеть то, что происходит и в разных помещениях дома, и вокруг него

源氏物語

приказывает зажечь в саду огни *кагариби* (светильники в виде металлической сетчатой корзинки, внутри которой помещается небольшой факел). В центре эпизода — два стихотворения, которыми обменялись Гэндзи и Тамакадзура.

Ночные огни
Горят ярко. Горит в моем сердце
Пламя любви.
Видишь — дым поднимается к небу.
Не иссякнет он никогда...

Пусть этот дым
В небе растает бесследно.
Раз он сродни
Тому, что теперь клубится
Над ночными огнями в саду...

Первое стихотворение принадлежит Гэндзи, второе — Тамакадзура. Гэндзи, используя образ огней в саду, говорит о силе своей любви, девушка, развивая тот же образ, намекает на то, что его чувство невозможно, а потому хорошо бы его любовь погасла так же быстро, как гаснут ночные огни.

На картинке изображены сидящие возле кото Гэндзи и Тамакадзура и стоящий у ручья в саду со светильником в руке Укон-но таю.

За главой «Плющ» традицией закреплено несколько эпизодов. Здесь вы видите один из наиболее популярных — когда государь Киндзё призывает к себе тюнагона Каору, собираясь предложить ему в жены свою дочь, Вторую принцессу. Они играют в го, и проигрывает государь Киндзё. «Ах, какая досада! — посетовал он. — Что же, придется сегодня позволить вам сорвать одну ветку. Тюнагон молча спустился в сад и, сорвав прекрасную хризантему, возвратился к государю».

«Тюнагон молча спустился в сад и, сорвав прекрасную хризантему, возвратился к государю».

源氏物語

Когда б этот цветок
Своей красотой осенял
Простую ограду,
Я сорвать бы его поспешил,
Уступая влечению сердца... —

с достоинством произносит он. Государь же отвечает:

В засохших лугах
Цветы поблекли от инея.
Хризантема одна
Сохранила прежнюю яркость,
И все взоры стремятся к ней.

На картинке изображен момент, когда государь и тюнагон только что закончили партию в го и Каору спустился в сад, чтобы сорвать ветку хризантемы, символизирующую принцессу.

Т. Соколова-Делюсина

源氏物語

Татьяна Львовна Соколова-Делюсина — японист-филолог, переводчик японской художественной литературы. Член Союза писателей Москвы. В 1970 году окончила Институт восточных языков (ныне Институт стран Азии и Африки) при МГУ. Работала преподавателем японского языка на городских курсах иностранных языков, редактором японской секции издательства «Прогресс».

В 1990-е годы преподавала японский язык в ИСАА при МГУ. Одновременно, начиная с 1975 года, занималась переводами классической и современной японской поэзии и прозы.

В 1978 году в ее переводе вышли драмы японского театра Но.

В 1976 году, уйдя из издательства «Прогресс», начала работу над переводом «Повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу. Перевод был опубликован в 1991–1993 годах, и в 1993 году Т.Л. Соколова-Делюсина получила за него премию Японского фонда. Помимо «Повести о Гэндзи» занималась переводом других классических и современных произведений, в частности в ее переводе вышли «Дневник Идзуми Сикибу», проза и поэзия Басё, Бусона, Иссы, повести и рассказы Дадзая Осаму, стихи некоторых поэтов XX века. Участвовала в издании тома «Японская поэзия» серии «Золотой фонд японской литературы», в антологии современной японской поэзии «Странный ветер».

源氏物語

歌舞伎 雛祭

Утагава Кунисада (Тоёкуни III) (1786–1864) Актеры театра Кабуки в виде татибина – кукол для праздника девочек, 1863 г. Бумага, цветная ксилография

Праздник девочек в театре Кабуки

Восторженное почитание Японии начиналось обычно с восхищения японскими гравюрами.

Эрл Майнер (1926–2004),
литературовед,
профессор Принстонского университета

История распорядилась так, что долгое время образ Страны восходящего солнца в сознании европейцев сливался с миром сюжетов японской классической гравюры. Этот вид искусства Японии наиболее популярен и лучше всего изучен.

Первыми собирателями японской ксилографии в Европе стали люди искусства — Эдуард Мане, Эдгар Дега, Винсент Ван Гог, Камилл Писсарро, Поль Гоген, Пьер Боннар, Анри де Тулуз-Лотрек, Жюль и Эдмон Гонкуры, Эмиль Золя. Многих европейских художников привлекали в работах японских мастеров не только своеобразный национальный колорит, но и удивительные композиционные построения, неожиданные ракурсы, тонкое чувство линии и цвета. Запад соприкоснулся с принципиально иной художественной системой, где уже были решены задачи, которые ставили перед собой импрессионисты и постимпрессионисты: усиление роли локального пятна и чистого цвета, передача в картине эмоционального образа природы. Европейцы интуитивно уловили самую суть искусства японской ксилографии — восприятие мира, позволяющее одновременно фиксировать единичные, мгновенные проявления жизни и в то же время запечатлевать события, приобретающие универсальный смысл.

歌舞伎 雛祭

Техника печати с деревянной доски, пришедшая из Китая одновременно с распространением буддизма, известна в Японии уже с периода Нара (710–794). До наших дней сохранились ранние ксилографические изображения буддийских святых и разного рода охранительных символов, делавшиеся в основном для паломников. Позднее, с периода Хэйан (794–1185), на гравюрах появились божества и исконно японского синтоистского пантеона, а также священные животные (черепаха, журавль, карп). Несомненно, эти ксилографии носили сакральный, магический характер и использовались в качестве оберегов и талисманов.

Начало XVII века характеризуется появлением иллюстрированных ксилографических книг, издававшихся массовыми тиражами, расширением сферы их бытования в городской среде. Появляется множество изданий, не связанных с буддизмом, а иллюстрирующих популярные литературные произведения того времени. В подобных изданиях текст и иллюстрация печатались черным цветом с одной доски.

В XVII веке формируется особое направление в искусстве, получившее название *укиё-э.* Этот термин достаточно сложен и многозначен. Слово укиё в древности обозначало одну из буддийских категорий и могло переводиться как «бренный мир» или «юдоль скорби». Одновременно оно могло пониматься как «быстротекущий мир наслаждений». В конце XVII века понятие *укиё* стало обозначать современный мир, мир земных радостей, единственно реальный мир земной любви и наслаждений. Слово *э* в термине *укиё-э* означает «картина». Живопись укиё явилась непосредственным предшественником гравюры укиё. Не существовало даже четкого деления на мастеров живописи и гравюры. Часто одни и те же художники работали и в той и в другой технике.

Возникшая в XVII веке в среде набиравшего силу «третьего сословия» — горожан, ремесленников, торговцев — ксилография отразила именно их взгляды на искусство. Менее скованная канонами, чем классическая живопись, она могла быстрее реагировать на все происходящие события и, будучи наиболее массовым, популярным и доступным для горожан видом искусства, развивалась в русле демократических тенденций, характерных для культуры того времени. По содержанию гравюра была тесно связана с бытописательной сатирической литературой укиё-дзоси, пьесами театра Кабуки, новой поэзией. Ее стиль соответствовал новым тенденциям в живописи эпохи Эдо (1603–1868), в тематике которой важное место заняли жанровые сцены.

Для поклонников театра Кабуки художники выпускали специальные гравюры к различным календарным праздникам с изображениями популярных актеров

В укиё-э объектами изображения становятся и пышная процессия знатного аристократа, направляющегося из провинции в столицу, и шествие бродяг, идущих по той же дороге, и жизнь обитательниц веселых кварталов, и события за кулисами театра Кабуки, которые интересны художникам не менее, чем легенды о духах-оборотнях, и героические предания. Поистине укиё-э можно рассматривать как своеобразную иллюстрированную энциклопедию жизни эдосцев.

Гравюру совместно создавали художник, резчик и печатник. Важная роль принадлежала также издателю, изучавшему спрос и определявшему тираж. Зачастую именно он задавал тему гравюры и влиял на характер издания, выступая своего рода меценатом талантливых авторов. Имена художника и издателя для современников нередко были прочно связаны друг с другом (как, например, Китагава Утамаро и Цутая Дзюдзаабуро). Некоторые известные издательские династии, такие как Эйдзюдо, работали с несколькими поколениями художников на протяжении многих лет.

Процесс создания гравюры выглядел следующим образом. Художник делал контурный рисунок тушью на тонкой, прозрачной бумаге. Гравер, наклеив рисунок лицевой стороной на доску продольного распила (для этого обычно использовалась древесина вишни, иногда груши или самшита), вырезал первую печатную форму. Оригинал при этом уничтожался, поэтому до наших дней дошло так мало авторских рисунков, представляющих собой, по-видимому, предварительные эскизы. Затем делалось несколько черно-белых оттисков, на которых ху-

Обычно куклы изображали персонажей императорского двора

дожник обозначал иероглифами задуманные цвета. Резчик изготовлял необходимое количество (иногда более тридцати) печатных форм, каждая из которых соответствовала одному цвету или тону. Печатник, обговорив с художником цветовую гамму, наносил краску растительного или минерального происхождения и на влажной рисовой бумаге печатал гравюру вручную, с помощью плоского диска, оплетенного бамбуковыми волокнами. До XIX века японцы практически не знали печатного станка. Коллективный метод работы художника, резчика и печатника, узкая специализация мастеров, цеховая организация процесса обусловили своеобразие японской ксилографии.

Для поклонников театра Кабуки художники выпускали специальные гравюры к различным календарным праздникам с изображениями популярных актеров. Данная гравюра была выпущена к третьему дню третьего месяца по лунному календарю, к Празднику девочек — *Хина мацури*. Непременным атрибутом этого праздника была кукольная горка, покрытая красным сукном. Традиционно куклы изображали персонажей императорского двора. На самой верхней полке располагались куклы императора и императрицы, ниже ставились придворные дамы, музыканты, стражники, игрушечная еда, утварь, мебель, деревянная повозка. На нижней полке помещали игрушечные модели мандаринового и персикового деревьев. В небогатых семьях дорогой кукольный набор могли заменять бумажные куклы или свитки и гравюры с их изображением. *Татибина* — один из самых древних типов кукол в Японии, прообразом для которых послужили плоские бумажные фигурки, использовавшиеся в обрядах очищения, снятия порчи и сглаза. Традиция изготовления подобных кукол пришла в Японию из Китая, поэтому татибина изображаются в старинных церемониальных костюмах. Как правило, кукла-император больше по размеру куклы-императрицы.

На гравюре популярные актеры театра Кабуки Бандо Хикосабуро V (1832–1877) и Савамура Тоссё II (1845–1878) показаны в виде кукол императора и императрицы в церемониальных одеяниях периода Хэйан. Подобные ксилографии могли вырезаться и наклеиваться на матерчатые и соломенные заготовки для свитков. Автор намекает на это, помещая персонажей на светлый фон с пятнышками, напоминающими вкрапления золотистой фольги. В верхней и нижней части листа изображена орнаментальная кайма, имитирующая край обрамления свитка.

Собрание японской гравюры Государственного музея Востока насчитывает около трех тысяч листов. Большую часть японской классической ксилографии составляют работы художников XIX века. Коллекция гравюры пополнялась главным образом за счет приобретений у частных владельцев через Государственную закупочную комиссию, передач из государственных учреждений и даров лиц, по роду деятельности так или иначе связанных с Японией.

А. Юсупова

Юсупова Айнура Ишенбаевна — искусствовед, заслуженный работник культуры России, член Ассоциации искусствоведов Японии, является крупнейшим специалистом в области японской традиционной и современной графики. Старший научный сотрудник отдела графики и рисунка Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Более 20 лет проработала в Государственном музее Востока, где вела большую научную и практическую деятельность. Была автором и куратором целого ряда интересных ярких выставок. Одним из итогов исследовательской работы Юсуповой стала выставка «Три века японской гравюры» (1993), в которой прослеживалась история становления и развития искусства японской ксилографии. Большой резонанс получил выставочный проект, осуществленный под названием «Точки соприкосновения», где было представлено творчество японского каллиграфа Рюсэки Моримото и российского художника Мая Митурича.

浮世絵 歌麿

Живопись укиё и один из ее шедевров

Живопись в Японии всегда наглядно отражала основные тенденции культурной и общественной жизни страны. Эпоха Эдо (1603–1868) характеризуется определяющей ролью интенсивно развивавшихся городов, ставших центрами развития торговли, ремесел и искусств. Городское население по мере увеличения благосостояния и усиления своего влияния на экономику государства стало активно воздействовать на развитие культуры, которая к концу XVII началу XVIII веков достигла высокого расцвета.

С 1615 года фактической столицей государства стал Эдо (Токио), где находилась резиденция военного правителя – сёгуна Иэясу Токугава. Именно здесь началось становление нового направления в изобразительном искусстве – жанровой живописи, получившей название *укиё-э* («картины повседневной жизни»).

Формированию этого направления в первую очередь способствовали интересы и вкусы горожан, но живопись укиё возникла не вдруг и не на пустом месте. Бытовые сценки, правда в виде незначительных второстепенных эпизодов, можно видеть на горизонтальных свитках мастеров школы Ямато-э («картины Ямато», Ямато – древнее название Японии) начиная с XIII века. Произведения, в которых повседневная жизнь народа стала более широко представляться, появились во второй половине XVI века. Чаще всего подобные работы выполнялись на больших ширмах. Самыми распространенными сюжетами были изображения видов Киото и его окрестностей, в которые включались сцены из жизни простых людей. Эту линию создавали главным образом художники школы Кано (возникла в XV в.), работавшие преимущественно в области декоративных росписей, и в меньшей степени к ней имели отношение живописцы другой старой школы – Тоса (возникла в XIV в. из традиций Ямато-э).

В эпоху Эдо крупные ширмы, создававшиеся в предыдущий период и предназначавшиеся для просторных интерьеров домов придворной и военной знати, сменились вертикальными свитками *(какэмоно)*, которые могли поместиться в любом жилище. Именно они стали основной формой живописи укиё, которая выполнялась на шелке или бумаге яркими, звучными красками, что импонировало вкусам городских потребителей.

Утамаро Китагава (1754 – 1806) У реки Акутагава. Шелк, тушь, краски

Первым и наиболее популярным стал жанр *бидзинга* («картины красавиц»). Интерес к женским персонажам не случаен. Важную роль в жизни городов играли так называемые «веселые кварталы», бывшие единственным местом, где любой горожанин мог ощутить себя свободным, независимым человеком, которому доступны все

浮世絵 歌麿

земные радости. Это был особый мир, где не существовало обыденных житейских проблем и социального неравенства. Украшали этот «земной рай» беззаботные красавицы, законодательницы мод, известность некоторых из них соперничала со славой знаменитых актеров театра Кабуки. Большим спросом у горожан пользовались также изображения гейш, девушек из чайных домиков и модных магазинов. Красавицы, запечатленные в живописи, утрачивали индивидуальные черты, поскольку художникам важно было передать в создаваемом образе идеализированное представление о прекрасной женщине, отстраненное от обыденности реальной жизни.

Однако живописные свитки были дорогими, доступными лишь состоятельным людям. Удовлетворить растущий интерес широких масс к жанровым картинам смогла только ксилография (гравюра на дереве) с ее возможностями тиражирования изображений.

Гравюра, становление которой началось в первой половине XVIII века, полностью заимствовала круг тем и художественную стилистику живописи укиё, расширив со временем тематику и создав собственную систему средств выразительности. Были художники, работавшие только в ксилографии, но многие наряду с гравюрами создавали и живописные произведения. Исключительно живописи посвятили себя лишь несколько мастеров.

По сравнению с гравюрой, постоянно развивавшейся и более непосредственно передававшей жизнь горожан, живопись осталась практически в замкнутом кругу узкой тематики. К концу XVIII – началу XIX века в ней стали повторяться сюжеты и художественные разработки ксилографии. Однако в лучших своих образцах живопись укиё (по-японски никухицу-э) представляет свежее, оригинальное, художественно цельное и чрезвычайно привлекательное явление, ярко отражающее характерные черты эстетики городской культуры XVII–XVIII веков.

Долгое время живопись укиё, оттесненная гравюрой, находилась в определенной степени в тени. Интерес к ней в самой Японии и на Западе значительно вырос в последние три – четыре десятилетия. Было издано несколько альбомов и монографических работ, посвященных этой теме, не считая журнальных статей, проведен ряд выставок.

浮世絵 歌麿

Красавицы, запечатленные в живописи, утрачивали индивидуальные черты, поскольку художникам важно было передать в создаваемом образе идеализированное представление о прекрасной женщине, отстраненное от обыденности реальной жизни

Государственный музей Востока располагает небольшой – 22 какэмоно, но очень качественной коллекцией никухицу-э. В ней представлены такие известные мастера, как Миягава Тёсюн (1683–1755), который создавал только живопись, Кацукава Сюнсё (1726–1792), Тоёхару Утагава (1735–1814), Эйси Тёбунсай (1736–1829), Тоёхиро Утагава (1773–1828), Утамаро Китагава (1754–1806).

Утамаро принадлежит к наиболее известным в России японским художникам. Его гравюры, в первую очередь с прекрасными женскими образами, неизменно пользуются успехом у самых широких зрительских кругов. О живописи этого мастера известно гораздо меньше, хотя она не менее значительна, чем его графика.

В ГМВ хранится живописный свиток Утамаро – «У реки Акутагава», который во многих отношениях представляет исключительный интерес. Долгое время работа имела ошибочную трактовку сюжета. При поступлении в музей (1947) он был записан как «Портрет Омори Хикосити». Действительно, один эпизод из легенды об Омори Хикосити очень схож с изображением на свитке. В нем говорится о том, что этот герой встретил на берегу ручья незнакомую красавицу, которая попросила его о помощи. Когда же он стал переходить брод, неся ее на спине, она приняла свое истинное обличье демона и стала его душить. В музейном собрании имеются две декоративные скульптуры из кости (окимоно), связанные с этим персонажем. Одна из них представляет аналогичную сцену с красавицей на плечах у молодого мужчины.

Несмотря на столь очевидное сходство, на свитке представлен совсем другой сюжет, нередко встречающийся в никухицу-э. Он связан с одной из глав классической повести «Исэ-моногата-

浮世絵 歌麿

ри» (X в.), кульминация событий в которой происходит на берегу реки Акутагава.

Кавалер, которому трудно было встречаться с дамой своего сердца, уговорил ее бежать. Ускользнув под покровом ночи из дворца, они оказались в глухом месте на берегу Акутагава, где их застигла страшная гроза. Заметив какой-то сарай, кавалер спрятал туда свою даму, оставшись снаружи на карауле. Даму тем не менее похитили демоны, но кавалер из-за раскатов грома ничего не слышал. Утром он обнаружил исчезновение своей возлюбленной, которая еще накануне спрашивала его: «Это что?» – указывая на росинки поверх травы. Он пришел в отчаяние, заплакал, но изменить ничего нельзя уже было. Оставалось только выразить свое состояние стихами:

«То белый жемчуг
или что?» – когда спросила
у меня она,
сказать бы мне «роса» и тут же
*исчезнуть вместе с нею.**

По мере всматривания в музейную работу открывается много интересного. Выверенная гармония композиционного построения свидетельствует о руке зрелого мастера, привлекает внимание красота живописи с великолепной колористической динамикой. Удивительно то, что, не разрушая сдержанной условности, присущей традиционной живописи, художник исключительно изобразительными средствами тонко передал драматический конфликт. Не только героиня одета в многослойный придворный костюм эпохи Хэйан (IX–XII вв.) – *дзюнихитоэ* («платье в 12 слоев»), но и сама картина имеет разные слои.

Первый слой дает внешнюю информацию. Мы видим сцену с мужчиной и женщиной на берегу потока, иконография которой

*Перевод Н.И. Конрада

浮世絵 歌麿

Композиция построена на двух диагоналях: длинной – ее создает движение мужской фигуры – и короткой, которую образуют поток и повернутая голова дамы

浮世絵 歌麿

традиционно связывается с упомянутым эпизодом из «Исэ-моногатари». В изображении отсутствует следование литературному описанию ночной грозы с ужасным ливнем. Герои на первый взгляд вполне безмятежны. В своих живописно-изысканных одеждах они напоминают персонажей театральных подмостков. При более пристальном всматривании кажущаяся отстраненность персонажей наполняется смыслом и эмоциональным звучанием. Практически каждый мотив, каждая деталь включаются в единый мелодический строй.

Герой предстает в придворном костюме, но босиком. Это придает ощущение необычной, экстремальной ситуации. Ноги изображены достаточно условно, но они крепко стоят на земле, и вся фигура, обрамленная плавными линиями одежд, «дышит» жизненной энергией.

Героиня, виднеющаяся за мужской спиной, воспринимается не просто слабой, изнеженной дамой, но существом, уже не принадлежащим земному миру. Всего лишь наклоном головы и ручкой, положенной на плечо кавалеру, мастер сумел выразить безысходную печаль дамы, навсегда прощающейся с любимым. Великолепное цветовое решение костюмов вместе с тонким рисунком соприкасания героев как бы свидетельствуют об их прошлом, насыщенном глубокими чувствами и тонкими эмоциями.

Цветы сакуры, изображенные на платье дамы, нередко встречаются и на других свитках Утамаро, но в данном случае этот мотив имеет не только декоративное значение. Цветы сакуры символизируют как женскую красоту, юность, так и бренность человеческой жизни, поскольку они могут быстро опадать под порывами сильного ветра. Утамаро подчеркнул последнее, показав облетевшие цветы на берегу: помещенные рядом с платьем дамы, они кажутся сошедшими с ее рукава. Этот прием еще раз ненавязчиво говорит о состоянии героини. Художник нашел свое решение темы стихотворения о росе, в котором герой выразил отчаяние, оригинально заменив росинки опавшими цветами и изобразив их тушью, отчего они выглядят словно испепеленными.

浮世絵 歌麿

Композиция построена на двух диагоналях: длинной – ее создает движение мужской фигуры – и короткой, которую образуют поток и повернутая голова дамы. Такое построение дает идеальное сочетание уравновешенных движений. Фигура кавалера расположена в центре и движется вперед, словно вместе с живым потоком, а дама, будто удерживаемая чем-то невидимым сзади, где осталась часть ее платья, уже готова скользнуть куда-то вверх, подобно высыхающей росе.

Пустынный берег с чахлой травкой, несколькими камешками и опавшими цветами естественно подключается к общей минорной символике сцены

Интересно, что геометрический центр живописного поля приходится на грудь кавалера, а обе головы точно вписываются в вершину перевернутого треугольника, образуемого верхними половинами диагоналей. Все это еще раз свидетельствует о виртуозном композиционном расчете, создающем безупречно выстроенное живописное пространство.

Примечательно и то, что Утамаро, используя практически один условный типаж-маску для обоих лиц и почти не моделируя их, создал тем не менее отличающиеся образы. Поворотом голов, едва заметными вариациями очертаний овалов лиц, линий глаз, носов, складкой на подбородке мужчины он в определенной степени дал намек на индивидуальность персонажей, их состояние и взаимосвязь.

Пейзаж, хотя и более чем лаконичный, выполняет свою определенную функцию. Пустынный берег с чахлой травкой, несколькими камешками и опавшими цветами естественно подключается к общей минорной символике сцены. Пустые пространства верха и низа свитка усиливают акцент на фигурах и тоже подчеркивают движение вправо, куда устремляются кавалер и поток.

Каллиграфическая надпись очень весомо выступает из пустоты, похожая то ли на орнаментальную завесу, то ли на вещие знаки Судьбы.

浮世絵 歌麿

Зная о драматических событиях последнего десятилетия жизни Утамаро – смерти его издателя и друга Цутая Дзюдзабуро, творческом кризисе и, наконец, таком ударе, как тюремное заключение, нетрудно представить моральное состояние художника. Представляется, что данный свиток появился отнюдь не случайно. Его можно, наверное, назвать личным художественным реквиемом – сдержанно-печальным и изысканным, в котором мастер, используя классический литературный сюжет, выразил свое мироощущение. В этом произведении Утамаро соединил линии укиё-э и Ямато-э и, не разрушая традиционной живописной системы, добился нового, гораздо более глубокого и емкого звучания темы Жизни и Смерти.

Профессор Кобаяси Тадаси в книге об Утамаро говорит о том, что художник пытался расширить свой профессиональный диапазон, обращаясь к жанрам иных школ. Возможно, что на этом пути его ждал бы новый творческий взлет, потенциал этот явственно ощущается в данной работе – «У реки Акутагава».

Г. Шишкина

浮世絵歌麿

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Н. Анарина / Деталь кимоно XIX века 7

Н. Виноградова / Новогоднее суримоно Хокусая 13

В. Друзь / Императорский дар 18

Е. Дьяконова / Весенний пейзаж 26

Н. Каневская / Традиционный японский фарфор 31

Е. Маевский / Красная Фудзи 38

В. Мазурик / Молчание черной чашки 42

А. Мещеряков / Гравюра Хиросигэ «Переправа через реку Оигава» 49

Н. Николаева / Голландцы в Японии 55

Е. Сердюк / Статуя бодхисаттвы Фугэн на слоне 61

Т. Соколова-Делюсина / Иллюстрации к «Повести о Гэндзи» 73

А. Юсупова / Праздник девочек в театре Кабуки 81

Г. Шишкина / Живопись укиё и один из ее шедевров 86

Государственный музей искусства народов Востока

ЯПОНИЯ
в Музее Востока

Ответственный редактор серии
А.В. Седов

Автор идеи и составитель выпуска
Г.Б. Шишкина

Редактор
Н.Н. Непомнящий

Художественный редактор
О.И. Бойко

Корректор
С.В. Лапина

Издатель: Агентство “МЕДИА-КОМПЛЕКС”
Генеральный директор А.В. Дебольская
Тел.:(901)539-90-72

Подписано в печать 05.06.2007
Формат 90x90 $^{1}/_{16}$. Гарнитура “GaramondC”
Печать офсетная. Бумага офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии ООО “Вива-Стар”
107023, г. Москва, ул. Электрозаводская, д. 20, стр. 3