

СА-708 ГМВ

P-76

РОССИЙСКОЕ
ИСКУССТВОЗНАНИЕ
О ЯПОНСКОМ
ИСКУССТВЕ



МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Данное издание подготовлено по материалам конференции «Российское искусствознание о японском искусстве», организованной Государственным музеем Востока, Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Японским фондом и проходившей в Москве 1–3 февраля 2010 года. В ней приняли участие более 20 специалистов. Представители разных гуманитарных наук — искусствоведы, историки, филологи, культурологи — рассматривают разные аспекты изучения явлений японской культуры с точки зрения их художественного осмысления. Конференция стала важным событием в изучении не только японского искусства, но и в целом японской культуры. Этот симпозиум явился, по сути, междисциплинарным исследованием, подводящим итоги изучения японского искусства в России за более чем 100-летний период, с одной стороны, и обозначившим методологические и научные проблемы российского искусствознания в этой сфере — с другой. Издание текстов сообщений конференции является необходимым итогом этого научного проекта.

СА. 708 ПМВ, ПУШ.

P-76

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Российское искусствознание о японском искусстве

Сборник статей
научной конференции

Государственный
музей искусства
народов Востока

№ 57403

МОСКВА / 2011

ББК 85.103 (5)

P 76

Издание подготовлено Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Государственным музеем Востока при финансовой поддержке Японского фонда

JAPAN FOUNDATION 

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Государственного музея Востока от 31 января 2011 года

Редакторы-составители: Г. Б. Шишкина, А. И. Юсупова

Координатор издания: А. В. Ткаченко

Корректор: Ю. Л. Котляр

Дизайн: А. А. Домбровский

Верстальщик: В. А. Хохлова

В оформлении обложки сборника использованы логотип и дизайн печатных материалов конференции, разработанные Петром Масловым

P 76

Российское искусствознание о японском искусстве /
Сост. Г. Б. Шишкина, А. И. Юсупова. — М., 2011. —
240 стр., ил.

ISBN 978-5-900-998-36-7

Данный сборник статей подготовлен по материалам конференции «Российское искусствознание о японском искусстве», организованной Государственным музеем Востока, Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина при поддержке Японского фонда и Mitsubishi Electric и проходившей в Москве 1–3 февраля 2010 года

ISBN 978-5-900-998-36-7

© Государственный музей Востока, 2011
© Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2011
© Коллектив авторов, 2011
© Типография «Власта», 2011

Содержание

5 Г. Б. Шишкина, А. И. Юсупова. Введение

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ
ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ ЯПОНИИ

15 Екатерина Симонова-Гудзенко

История изучения японского искусства в России:
традиция и новые подходы

34 Мария Торопыгина

Средневековый японский рассказ *отоги-дзоси*:
текст и иллюстрации в рукописях и ранних изданиях

44 Наталья Кияченко

Самобытное развитие идеи мандалы в буддийской
живописи средневековой Японии

60 Александр Меццержаков

Литературно-изобразительная семантика горы Фудзи
(древность и Средневековье)

85 Наталья Клобукова (Голубинская)

Взглянув, услышать: о традиционной музыке
по японским гравюрам XVIII–XIX веков

98 Ольга Макарова

Создание концепции «японского искусства»:
Эрнест Феноллоза и Окакура Тэнсин

- 107 *Нина Коновалова*
Новейшая архитектура Японии:
освоение идей русского авангарда
- 124 *Светлана Никольская*
Традиции японского изобразительного искусства
в истории мирового и отечественного дизайна
- 133 *Елена Войтишек*
«Культура Гэндзи» в традиционных искусствах
и современной бытовой культуре Японии
- ПУБЛИКАЦИИ ПО КОЛЛЕКЦИЯМ
РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ И ЧАСТНЫХ
СОБРАНИЙ
- 147 *Александр Сеницын*
История собирания японских коллекций
Кунсткамеры — Музея антропологии и этнографии
Российской академии наук. Общий обзор
- 159 *Сергей Шандыба*
Отражение синкретических учений в религиозной
живописи Японии
- 172 *Галина Шишкина*
Эволюция жанра *бидзинга* в *никухицу укиё-э*.
Собрание Государственного музея Востока
- 184 *Галина Севостьянова*
Серия акварелей Бёдзан Хирасава «Жизнь и обычаи
айнов» из Омского музея изобразительных искусств
имени М. А. Врубеля
- 192 *Анна Лисицына*
Серия гравюр «Биографии преданных и верных
воинов» Цукиока Ёситоси (1839–1892)
- П Р И Л О Ж Е Н И Е
- 200 Библиографический указатель по искусству Японии.
Составитель *Ольга Чернова*
- 227 Список авторов
- 229 Список сокращений
- 231 Summary

Введение

Японское искусство принадлежит к числу наиболее значимых и интересных явлений в мировой культуре. За многие века своего исторического развития японская нация создала и сохранила огромное художественное наследие, представляющее разные грани национального мировосприятия и высокий уровень исполнительского мастерства.

Устойчивый интерес к японскому искусству, возникший на Западе в конце XIX в., не угасает по сей день. Тонкое умение видеть и чувствовать Красоту во всех ее проявлениях, внимательное, уважительное отношение к Природе, характерные для японской культуры, в сочетании с неповторимой оригинальностью творческого мышления художников и ремесленников делают японское искусство особо приятательным для западных зрителей. Многочисленные, в некоторых случаях очень значимые собрания японского искусства в американских и европейских музеях и частных коллекциях являются основой для развития на Западе исследовательской деятельности в этой области.

В России японское искусство представлено всего несколькими крупными собраниями, находящимися преимущественно в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Имеются некоторые сведения о наличии произведений японского искусства в ряде региональных музеев (Иванов, Иркутск, Краснодар, Коктебель, Омск, Сахалин, Ярославль). Известно, например, собрание японской гравюры в Краснодарском художественном музее имени Ф. А. Коваленко, поскольку эти гравюры реставрировались в Москве во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И. Э. Грабаря

и демонстрировались на выставках в России¹ и Японии². О небольшой серии альбомных листов японского художника Бэйдан Хирасава, находящейся в Омском музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, стало известно после издания альбома³. В большинстве случаев отсутствие специалистов приводит к тому, что имеющиеся в региональных музеях произведения японского искусства остаются вне сферы научного внимания.

Изучение японского искусства и расширение сферы его присутствия в российской культурной среде представляются немаловажным фактором как для искусствознания, так и для формирования художественного восприятия любителей искусства.

Первым целенаправленным опытом консолидации российских специалистов, в том числе и из регионов, так или иначе занимающихся проблематикой японского искусства, стала конференция «Российское искусствознание о японском искусстве», организованная Государственным музеем Востока, Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Японским фондом и проходившая в Москве 1–3 февраля 2010 г. В ней приняли участие более 20 специалистов — представителей разных гуманитарных наук — искусствоведов, историков, филологов, культурологов, представлявших разные аспекты рассмотрения и изучения явлений японской культуры с точки зрения их художественного осмысления. Проведение конференции стало важным событием в изучении не только японского искусства, но и в целом японской культуры. Этот симпозиум явился, по сути, междисциплинарным исследованием, подводящим итоги изучения японского искусства в России за более чем 100-летний период, с одной стороны, и обозначившим методологические и научные проблемы российского искусствознания в этой сфере — с другой.

В качестве почетных лекторов в конференции приняли участие известные японские ученые — Сюго Асано, директор Музея Ямато Бунка-кан (г. Нара), и Юсуке Минами, заведующий отделом науки и искусства Новой государственной художественной галереи (г. Токио). Методологическое по своему характеру выступление профессора С. Асано было посвящено истории изучения укиё-э как в Японии, так и за ее пределами, а также современным исследованиям этой темы, что позволило участникам конференции представить российскую науку в контексте мирового искусствоведения.

В лекции доктора Ю. Минами «Современное искусство в послевоенной Японии: его международный характер» был представлен совершенно новый, неизвестный российским специалистам материал о японском актуальном искусстве.

Очень значимыми были выступления ведущих российских исследователей японской культуры, таких как А. Н. Мещеряков, В. С. Санович, Е. А. Сердюк, Е. К. Симонова-Гудзенко. Важным аспектом стало участие в конференции молодых специалистов, успешные выступления которых позволяют надеяться на дальнейшее развитие в России исследовательской деятельности в области японского искусства.

Конференция завершилась проведением круглого стола, посвященного проблемам изучения искусства Японии в России. Основной темой обсуждения стал вопрос о необходимости нового подхода к процессу подготовки студентов в нашей стране, который бы позволил специалисту по искусству Японии обрести навыки искусствоведческого анализа, укладываемые в рамки методологических требований искусствознания как академической науки, а также достаточную языковую и страноведческую подготовку для того, чтобы находиться в контексте международных исследований японского искусства.

Конференция оказалась интересной и содержательной не только для специалистов-японистов, но и для широкой публики, активно посещавшей все заседания. Необходимо отметить особый интерес молодежной аудитории к докладам и лекциям, посвященным современному искусству, дизайну и архитектуре.

Издание текстов сообщений конференции представляется достойным и необходимым итогом этого научного проекта.

Настоящий сборник состоит из двух частей: «Вопросы изучения истории искусства и литературы Японии» и «Публикации по коллекциям российских музеев и частных собраний». В первой части представлены статьи по теории, истории и методологии изучения японского искусства. Вторая часть посвящена публикациям коллекций российских музеев и частных собраний. За исключением первой, историографической статьи Е. К. Симоновой-Гудзенко, остальные работы в сборнике расположены в хронологическом порядке.

В статье Е. К. Симоновой-Гудзенко «История изучения японского искусства в России: традиции и новые подходы», открывающей издание, даются ретроспектива контактов россиян с японской культурой начиная с XVIII в. и этапы развития исследовательской деятельности в этой области. Выступление автора статьи на конференции как бы продолжило тему изучения японского искусства за рубежом, затронутую в лекции профессора Асано. Скрупулезно собранный и методично проанализированный российский материал выступает в качестве историографического обзора, который логично подводит к содержанию всего сборника.

В первой части представлен довольно разнообразный тематический диапазон — от древних и средневековых памятников японской культуры до музыки, дизайна и архитектуры. Все материалы независимо от специализации авторов так или иначе имеют непосредственное отношение к искусству Японии.

Известный японист-историк, профессор А. Н. Мещеряков в своем труде «Литературно-изобразительная семантика горы Фудзи (древности и Средневековье)» дал подробный анализ формирования образа Фудзи как национальной святыни и поэтико-эстетического символа. Работа является серьезным и интересным историческим исследованием, касающимся общекультурных тенденций, и имеет важное значение для искусствоведения. Она дает возможность получить документально точное представление о значимости Фудзи в японской культуре, что немаловажно для более глубокого понимания изображений Фудзи в разных видах искусства.

Еще одним примером опосредованного обращения к изобразительному материалу является статья М. В. Торопыгиной «Средневековый японский рассказ отоги-дзоси: текст и иллюстрации в рукописях и ранних изданиях». Будучи японистом-филологом, автор панорамно рассматривает традицию иллюстрированных свитков и книг, и эта научно обоснованная статья может стать основой для дальнейшей работы над текстовыми иллюстрациями уже с точки зрения искусствоведческого анализа.

Статья молодого искусствоведа Н. В. Кияченко «Самобытное развитие идеи мандалы в буддийской живописи средневековой Японии» представляет собой серьезное исследование заявленной темы с позиции истории искусства.

Одним из наиболее оригинальных трудов явилась статья музыковед Н. Ф. Клобуковой «Взглянув, услышать: о традиционной музыке по японским гравюрам XVIII–XIX веков». Рассматривая и поясняя представленные на гравюрах из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина музыкальные инструменты, автор значительно расширяет смысловой ряд изображений.

Молодой ученый-культуролог О. И. Макарова в работе «Создание концепции „японского искусства“: Эрнест Феноллоза и Окакура Тэнсин» обратилась к рассмотрению теоретической проблематики, остро обозначившейся в японской культуре на рубеже XIX–XX вв.

Еще один интересный тематический аспект представлен в статье Н. А. Коноваловой «Новейшая архитектура Японии: освоение идей русского авангарда», в которой раскрывается феноменальный факт влияния русской архитектуры на японскую.

Статья нижегородского историка искусства С. П. Никольской «Традиции японского изобразительного искусства в истории мирового и отечественного дизайна» разворачивает ретроспекцию формирования японского дизайна и его взаимосвязь с западными тенденциями и явлениями в этой области

Своеобразное преломление явления средневековой культуры в современности отражено в материале новосибирского ученого Е. Э. Войтишке «„Культура Гэндзи“ в традиционных искусствах и современной бытовой культуре Японии».

Вторая часть включает публикации, посвященные непосредственно коллекциям японского искусства из собраний российских музеев и частных собраний. Несмотря на меньшее, чем в первом разделе, число статей их тематика тоже разнообразна.

В статье А. Ю. Силицына рассматривается история собирания японских коллекций Кунсткамеры — Музея антропологии и этнографии РАН, причем это не просто документальное перечисление, а результат исследования экспонатов и различных материалов, в том числе письменных источников. Подобный начальный этап обязателен и очень важен для работы с любой коллекцией.

Статья С. В. Шандыбы «Отражение синкретических учений в религиозной живописи Японии» построена на изучении коллекции японской религиозной живописи из собрания Музея истории религии (Санкт-Петербург). Автор затронул сложную проблематику взаимодействия разных религиозных направлений и форм, отразившихся в живописи XIX в.

Государственный музей Востока представлен статьей Г. Б. Шишкиной «Эволюция жанра *бидзинга* в *никухицу укиё-э*», являющейся художественным исследованием живописи красавиц на примере одной из лучших в стране коллекций японской живописи.

Небольшая коллекция альбомных листов японского художника стала темой материала Г. А. Севостьяновой «Серия акварелей Бёдзан Хирасава «Жизнь и обычаи айнов» из Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля». Эта статья знакомит практически с неизвестной в России *айну-э* — живописи с изображениями сцен из жизни народа айну.

А. А. Лисицына публикует серию гравюр «Биографии преданных и верных воинов» Цукиока Ёситоси (1839–1892) из частного московского собрания. Выступление молодого японоведа на конференции удачно дополнило выставку серии гравюр Утагава Куниёси «Жизнеописания преданных воинов» из частной коллекции А. С. Орлова-Кретчера, проходившую в это же время в ГМИИ им. А. С. Пушкина,

и это позволило докладчику сравнить работы двух мастеров графики, учителя и ученика, посвященные раскрытию одной и той же темы.

Ценным дополнением к сборнику стала публикация библиографии по искусству Японии, выполненной О. В. Черновой. Это результат первого составления подобной специализированной искусствоведческой библиографии. Библиографический список требует более тщательной доработки, но и в таком варианте имеет большое значение для специалистов.

В данное издание по ряду причин, к сожалению, не вошли очень интересные доклады, прозвучавшие на конференции. Доклад авторитетного японоведа, переводчика В. С. Сановича был посвящен циклу стихов Фудзивара Садаиэ (Тэйка) о цветах и птицах, ставшему неисчерпаемым источником тем в японском изобразительном искусстве.

Темой доклада известного искусствоведа Е. А. Сердюк было сравнительное изучение буддийской пластики Японии VI–IX вв., а молодой историк искусства А. А. Журавлёва выступала с докладом «Пластический объект и новейшая керамика Японии после 1980-х годов».

Доклад А. И. Юсуповой был посвящен коллекции японской гравюры М. Ларионова, ныне хранящейся в ГТГ и частично показанной на выставке в феврале 2010 года «Весь мир театр».

Выражая сожаление в связи с тем, что ряд статей не вошли в сборник, составители надеются, что материалы издания будут интересны и полезны и специалистам, и студентам в дальнейших исследованиях традиционного и современного японского искусства. Кроме того, эту книгу можно рассматривать как закономерный итог плодотворного сотрудничества двух российских музеев и Японского фонда.

Составители выражают искреннюю благодарность Н. А. Гожевой, Г. М. Сорокиной (ГМВ), А. В. Ткаченко (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и Майклу Кингу (Michael P. King), оказавшим неоценимую помощь в подготовке данного издания.

* * *

Японские имена собственные и японские термины в текстах статей приводятся в авторской редакции, их написание соответствует традиции, сложившейся в специальной литературе (исключения составляют некоторые цитаты и цитируемые названия некоторых работ). Размеры произведений в подписях к репродукциям указаны в сантиметрах.

¹ Новые открытия советских реставраторов: Японская гравюра // Вступ. ст.: С. Ямщиков, С. Иванов. М., 1979.

² Loan Exhibition of Krasnodar Municipal Museum, Russia. [Matsumoto], 1998.

³ Омская сенсация: серия акварелей Бёзана Хирасавы «Жизнь и быт чай айнов» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. М., 2008.

Вопросы
изучения
истории
искусства
и литературы
Японии

История изучения японского искусства в России: традиция и новые подходы¹

В одном из первых трудов по истории Японии, написанном на русском языке Публичным Ординарным Профессором и Библиотекарем Московского императорского университета Иваном Рейхелем, сказано: «Наилучшие описатели путешествий почитают японцев за таких людей, которые перед всеми азиатскими народами к наукам и художествам имеют преимущественную природную способность»².

Вероятно, эти представления об особой склонности японцев к искусствам ведут начало от космографий, атласов, заметок путешественников, которые начали переводить в России из латинских, польских, немецких и других источников еще в конце XVI — XVII в.³

Географическое соседство России и Японии, казалось бы, предполагает ранние близкие контакты и обоюдный интерес культур друг к другу. Однако первое непосредственное знакомство двух стран отмечено только в XVII в., а одну из ранних, достаточно общих оценок изобразительного искусства Японии обнаруживаем в небольшом сочинении Николая Михайловича Карамзина (1766–1826), посвященном отправке первого русского посольства в Японию⁴. В ракурсе данного сообщения для нас важна не столько история посольства Н. П. Рязанова⁵, сколько существенны краткие замечания, сформулированные Карамзиным. Он писал, что «пойдут в Японию, чтобы открыть и основать торговое сообщение для России с семи островами, где промышленность и невежество людей равно удивительны, где некоторые искусства достигли до неизвестной нам степени совершенства, но где разум человека еще в колыбели», и еще: «...фарфор, лак, шелковые и бумажные материи, превосходнее китайских»⁶ (курсив мой.— Е. С.-Г.).

Одно из первых личных впечатлений о японских произведениях искусства обнаруживаем в строгих и одновременно подробных записках Василия Михайловича Головина (1776–1831). Он пишет: «Зал был огромной величины, стены в оном состояли из ширм, те которые стояли к наружной галерее были бумажные, а другие деревянные раззолочены и расписаны японскою живописью; на них были изображены ландшафты, разные звери и птицы, но главное украшение зала сего заключалось в чрезвычайной резьбе и красоте дерева разных пород, из коего были сделаны двери, рамы и прочее; пол же весь устлан был прекрасно отработанными матами»⁷.

Однако, несмотря на поддерживавшееся с XVII в. непосредственное знакомство, представления о восточном соседе продолжали формироваться в России через призму европейского восприятия. Впрочем, и для Европы, накопившей к этому времени довольно многочисленные сведения о далекой восточной стране (записки Марко Поло в XIV в.; подробные отчеты миссий иезуитов, некоторые из которых были опубликованы, как, например, записки падре Валиньяно в 1584 г.⁸; сведения, полученные от приезжавших японских посольств в Европу; записки мореплавателей и путешественников XVII–XVIII вв.), она и в XIX в. еще во многом оставалась терра инкогнита. Информация о Японии в широком обращении была отрывочна, противоречива, вымышлена вплоть до 50-х гг. XIX в.

Представляется уместным привести пример из истории картографии. Тихий океан к середине XIX в. был уже достаточно исследован и картографирован, но Японский архипелаг на некоторых европейских картах начала XIX в. продолжал сохранять причудливые формы, характерные скорее для XV–XVI вв. Вероятно, достаточно точные географические изображения, сделанные португальскими картографами в XVI в., были труднодоступны, а главное, требовали уточнения к началу XIX в. Мореплавателям и путешественникам приходилось открывать заново маршруты, расположение и конфигурацию Японских островов. И. Ф. Крузенштерн в обширном описании кругосветного путешествия, совершенного в 1803–1806 гг., подход к Японии характеризовал следующим образом: «...Ветер дул сильно от NO, дождь шел беспрерывно. При сих обстоятельствах почитал я приближение к берегу бесполезным и опасным; наипаче же потому, что мы на карты, хотя оные были и лучшие, не могли никак положиться. Оные не заслуживают доверности по несходству в показаниях долготы и широты главных мест, положений берегов, островов и даже пролива Ван-Дименова»⁹. Полагают, что «Атлас Южного моря» (т. е. Тихого океана), изданный мореплавателем в 1824–1826 гг., служил лучшим руководством для моряков всего мира в плавании по Тихому океану на протяжении XIX в.

Периодизация коллекционирования японских артефактов в европейских музеях до некоторой степени может коррелироваться с историей картографирования Японского архипелага. Джозеф Крайнер в двухтомном исследовании японских коллекций в европейских музеях¹⁰ предлагает следующую классификацию:

- 1) середина XVI—XVII в.—коллекции диковинок, как правило, хранящиеся в кунсткамерах, музеях естественной истории или этнографии;
- 2) вторая половина XVII—конец XVIII в.—коллекции изделий декоративно-прикладного искусства, керамика, текстиль, лак;
- 3) вторая половина XIX в.—«открытие» цветной гравюры, укиё-э, положило начало большинству, если не всех коллекций в европейских музеях;
- 4) XX в.—разнородные коллекции¹¹.

Необходимо добавить, что в этот период важным рубежом было время окончания Второй мировой войны — 1945 г. В качестве примеров собраний указанного времени можно назвать коллекцию живописи и предметов декоративного искусства Сюдо Садаму, существенно расширившую фонды Государственного музея Востока; коллекцию гравюр укиё-э Джеймса Миченера, пополнившего фонды Академии художеств Гонолулу, и ряд других.

Представляется, что коллекции в отечественных музеях вполне соответствуют предложенной классификации.

«Открытие» «островной империи» в середине XIX в. было подобно открытию шлюза. Европейское общество ожидало какой-то небывалой, волшебной информации и, в общем, оно ее получило.

В Японию были направлены дипломатические миссии европейских государств, и Россия в этом списке была не самой последней. Естественно, что первое восприятие было внешним, визуальным. По прошествии некоторого времени началось изучение японской литературы, истории, культуры. Сначала описывали то, что видели, что могли потрогать, пощуповать. К этому времени европейская культура уже обладала некоторым опытом сбора художественных и иных коллекций (главным образом, этнографических) в восточных странах. Коллекции собирали как представители дипломатических миссий, так и прибывавшие в доселе «закрытую» страну любители, состоятельные люди, как, например, промышленник из Лиона Эмиль Гимэ (1876), коллекция которого составила основу всемирно известного французского музея Искусства Восточной Азии Гимэ. Хранителем японской коллекции в нем во второй половине 20-х — начале 30-х гг. прошлого века работал С. Г. Елисеев¹².

Можно сказать, что изучение изобразительного искусства было одним из первых, если не первым направлением в исследованиях любой открытой новой культуры, и японская не была исключением.

Мне как историку показалось интересным, насколько различны периоды первоначального, а затем максимального приложения сил российских историков-японистов и исследователей изобразительного искусства Японии. Историки по разным причинам долгое время главное внимание уделяли изучению проблем древней и средневековой истории, а искусствоведы, изначально имея дело с художественными коллекциями, исследовали памятники XVII–XIX вв. Думается, что все области японского искусства в той или иной степени изучались в отечественной науке¹³, но все же повышенный интерес к цветной гравюре — укиё-э очевиден. Подобно тому, как появляются в России первые сведения о дальневосточном соседе, так и интерес к цветной гравюре в значительной степени был связан с модой на нее в Западной Европе в конце XIX — начале XX в.

Одной из особенностей исследований в области искусствознания, я бы даже сказала, привилегией, является не просто необходимость работы с оригиналами (с точки зрения историка, источниками), что является обязательным условием любого научного исследования, но собирание, хранение, описание коллекций предметов изобразительного искусства. Объем статьи позволяет сказать лишь об одной коллекции и упомянуть несколько выставок, но это ни в коей мере не умаляет значения данного направления отечественного искусствознания. Упомянутая привилегия продиктовала и главные, наиболее популярные и наиболее глубоко изученные темы исследований японского изобразительного искусства в отечественном, да и во всем западном искусствознании. Особое внимание собирателей привлекала цветная гравюра. Возможно, потому что оттисков было много, в основной массе они были дешевы и доступны. Практически все значительные музеи мира обладают сегодня коллекциями японской гравюры, что предопределило особое внимание, повышенный интерес к данной области изобразительного искусства Японии. Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что среди отечественных исследователей, профессионально занимающихся японским искусством, вряд ли найдется специалист, который бы не написал хотя бы одну статью о японской гравюре. Можно сказать, что именно этой области изобразительного искусства повезло больше других.

Самой обширной коллекцией цветной гравюры в России располагает Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Ее основу составило собрание Сергея Николаевича Китаева (1864–1927).

Подполковник по Адмиралтейству С. Н. Китаев увлекся японским искусством во время службы на кораблях, курсировавших у берегов Японии. Достоинством его коллекции является не только многочисленность ее экспонатов (более 7000 произведений, согласно его личной описи), ее первоочередность в русской культуре, но и тот факт, что она собиралась непосредственно в Японии. Это ставит ее в один ряд с коллекциями Киоссонэ в Генуе, Гимэ в Париже, Андерсена в Британском музее, Феноллозы, Сполдинга и Бигеллоу в музее Бостона. Позднее были другие коллекции русских собирателей, но они складывались из приобретений, сделанных в основном на европейских художественных и антикварных рынках. Хотелось бы подчеркнуть, что первые собиратели японского изобразительного искусства общались и, вероятно, обсуждали свои покупки и коллекции. Так, Китаев в письме к П. Я. Павлинову пишет: «Помимо трех друзей — Киоссонэ, Бито, Гибера, — ко мне приезжали и знатоки-японцы, чтобы любоваться старинными произведениями...»¹⁴ Он организует выставки в Москве и Петербурге в 1896, 1897 гг. и зимой 1905–1906 гг. открывает последнюю, третью выставку в Петербурге¹⁵. Издает краткий каталог. Все выставки получили отклики в печати¹⁶.

Неудивительно, что первыми знатоками и собирателями коллекций японского искусства в России были морские офицеры, которые, получив превосходное многостороннее образование и являясь неплохими рисовальщиками, имели возможность первыми увидеть далекую страну. В состав команды судна, выходящего в дальнее плавание, а особенно плавание к незнакомым или малознакомым берегам, обязательно входил художник, задачей которого была фиксация различных этнографических особенностей, а также представителей животного и растительного мира и всего необычного и удивительного, что могло встретиться в ходе экспедиций. В отсутствие фотографии лишь рисунок мог сохранить особенности облика и быта разных народов, пейзажей и городов, богатства мировой флоры и фауны. Так, например, когда корабли «Надежда» и «Нева» под командованием И. Ф. Крузенштерна и Ю. Ф. Лисянского отправились в первое кругосветное плавание, обязанности художника были возложены на В. Г. Тилезиуса¹⁷ после того, как входивший по штату в состав команды художник вынужден был вернуться в Петербург. Рисунки Тилезиуса составили неотъемлемую часть «Атласа к путешествию вокруг света капитана Крузенштерна»¹⁸ и являются ценнейшим материалом при реконструкции реалий времени.

Несколько слов необходимо сказать еще об одном русском, военном враче, Вышеславцеве Алексее Владимировиче (1831–1888), оста-

вышем интереснейшие заметки после кругосветного путешествия на клипере «Пластун»¹⁹. Этого русского офицера можно считать одним из основоположников отечественного искусствознания. Из путешествия он привез образцы японской живописи, альбомы. Он писал: «Рассматривая картины японцев, я убедился в том, что у них большие способности к рисованию, нежели у китайцев. Особенно отличаются японцы бойкими эскизами. О тенях они не имеют никакого понятия, грешат также в отношении нагих людей... но в редком рисунке не найдешь двух-трех черт, которые останавливают внимание любителя. То грациозный поворот головы, то милая фигура какой-нибудь молоденькой девушки... Фигуры всегда размещены прекрасно, и притом в них почти всегда виден оттенок легкого юмора. Громко смеяться японец не смеет, но по юмору его можно о многом догадываться. Рисунки, требующие тонкости, выполнены в совершенстве, как, например, рисунки растений, птиц, оружия, джонки, платья и т. д. Едва ли есть в Европе лучшее издание ботаники и орнитологии, нежели у японцев»²⁰.

Представляется важным, что для знакомства с коллекцией Китаева в качестве эксперта был приглашен уже в то время известный искусствовед Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), автор первого в отечественном искусствознании профессионального исследования японской гравюры²¹. Его небольшое по объему сочинение опиралось на материал основных, наиболее известных европейских исследований конца XIX в., таких как Э. де Гонкура, В. Андерсена, Е. Ф. Феноллозы и некоторых других²². Авторские сравнения японских и западноевропейских мастеров — Утамаро с Боттичелли, Хокусая с Леонардо — вызывают большой интерес²³. Последний абзац очерка свидетельствует о месте японской гравюры в мировой художественной культуре как его уже тогда увидел и определил И. Э. Грабарь: «Европа многому научилась у Японии, но не научилась отношению японских художников к природе и еще менее отношению японской публики к своему искусству»²⁴.

Не менее существенным для дальнейшего изучения японского искусства в России, да и в западном мире, явилось участие в судьбе коллекции Сергея Григорьевича Елисеева (1889–1975). В 1916 г. Китаев собирается уезжать с семьей лечиться за границу; беспокоясь о судьбе коллекции, он предлагает русскому правительству ее купить. Ознакомление было поручено академику С. Ф. Ольденбургу и С. Г. Елисееву, участвовали также художники П. Я. Павлинов, А. П. Остроумова-Лебедева. Как свидетельствует в одном из писем Павлинов, «...Елисеев переводил многочисленные надписи на изображениях и объяснял их обычно иносказательное содержание»²⁵. Русское правительство

не смогло тогда купить коллекцию. Она была передана на хранение в Румянцевский музей, где находилась до 1924 г. Китаевы покинули пределы России, а в 1920 г. после освобождения из-под ареста вынужден был бежать из России и С. Г. Елисеев.

Хотелось бы подчеркнуть тот факт, что и С. Н. Китаев, и А. В. Вышеславцев, и С. Г. Елисеев были неплохими рисовальщиками, причем последний даже собирался профессионально учиться рисунку и живописи в Париже²⁶.

Многое изменилось в нашем отношении к собственной истории не только на личном, но и на государственном уровне, и тем более удивительно, что до сегодняшнего дня ни один из трудов С. Г. Елисеева по истории японского искусства, написанных по-французски, не переведен на русский язык, тем более что автор является одним из основоположников российского японоведения. Пожалуй, чуть ли не единственным признанием на родине его таланта и вклада в японоведение явилось проведение в 2000 г. в Москве международной конференции «С. Г. Елисеев и мировое японоведение». Л. М. Ермакова в очерке, посвященном работе С. Г. Елисеева «Японская литература», справедливо отмечает широту и разнообразие его дарований. Впечатляет лишь названный ею «примерный круг затронутых им тем: литература, классическая и современная, японская и китайская, театр, живопись и скульптура разных ареалов Дальнего Востока, японская мифология, этнография и социология японского общества — прежде и в новое время, японская храмовая архитектура, японский язык для начинающих, продолжающих и продвинутых и т. п.»²⁷.

В этом длинном списке изобразительное искусство занимает значительное место. Работая в Музее Гимэ, С. Г. Елисеев опубликовал ряд статей, даже простое перечисление названий которых демонстрирует глубокое знание и понимание изобразительного искусства Китая и Японии. Предметом нашего небольшого материала является исследование искусства Японии, но необходимо отметить, что китайское искусство также составляло значительную долю его интересов²⁸. Своебодное владение основными европейскими языками, а также русским, японским и китайским позволяло Елисееву проводить исследования в самом широком контексте.

Монография «Современная живопись Японии»²⁹ была одной из первых работ, выполненных С. Г. Елисеевым по приезду в Париж. Автор предисловия Вада Эйсаку, профессор Токийской школы изящных искусств, отмечал, что открытие выставки японского искусства в Салоне 1922 г. в Париже, отсутствие представлений о современной японской живописи предопределили обращение к Сергею Елисееву³⁰, выпуск-

нику Токийского Императорского университета, изучавшему японскую литературу и искусство, с просьбой написать эту книгу. Это было первое исследование искусства периода Мэйдзи (1868–1912) на одном из европейских языков. Характеризуя книгу, французская исследовательница японского искусства И. Шарье пишет: «...благодаря краткости, отточенности и ясности своего стиля, Сергей Елисеев представил нам панораму японского искусства, не упуская ни одного значительного имени и не отдавая предпочтения одной школе перед другой. Его работа доступна для любителей и представляет интерес для специалистов. Его дискурс лишен какой-либо консервативной идеологии, которая ставит в привилегированное положение традицию в ущерб современному творчеству»³¹.

Следующей по хронологии была работа, посвященная монохромному пейзажу в искусстве Китая и Японии³², затем труды о художниках школы Кано³³ и о портрете в художественной традиции Китая и Японии³⁴.

В работах, посвященных монохромному пейзажу и портрету, Елисеев рассматривает японскую и китайскую живопись в сравнении, что дает возможность показать истоки, а затем направления развития исследуемых жанров.

В статье о монохромной пейзажной живописи С. Г. Елисеев не только говорит об истории возникновения жанра, влиянии на него дзэн-буддизма и каллиграфии, но раскрывает особенности техники, показывает различия в композиции в восточной и западной живописи: «Техника письма китайской тушью требовала некоторой последовательности в распределении интенсивности цвета. Художник начинал с самого бледного тона, покрывая им все необходимые, согласно композиции, поверхности. Затем он рисовал контуры и на завершающем, третьем этапе расставлял акценты самым насыщенным цветом. Таким образом, почерк художника, приближаясь от удаленного фона к предметам на первом плане, становился все более четким. На Востоке картина всегда пишется таким образом — изображение наносится из глубины по направлению к зрителю, манера полностью противоположная европейской композиции»³⁵. Может быть, несколько субъективным, но одновременно философским воспринимается сегодня объяснение причин «ухода» монохромной пейзажной живописи с окончанием эпохи Асикага: «Они [художники] оставили этот жанр не из-за технической неспособности, а просто потому что утратили желание, поскольку хороший художник изображает всегда только то, что он хочет»³⁶.

В статье о школе Кано через призму судеб и творчества ее художников разворачивается история страны. С. Г. Елисеев начинает от эпохи

Асикага (XIV–XV вв.), когда в далекой провинции Идзу, в деревне Кано родился Масанобу — основатель школы; потом рассказывает о ее расцвете во времена правления сёгунов Токугава (XVII–XIX вв.); затем описывает угасание школы, наступившее во второй половине XIX в., почти забвение, когда умер последний ее представитель, замечательный художник Кано Хогай. Однако не будет преувеличением сказать, что С. Г. Елисеев, исследуя различные школы и жанры японского изобразительного искусства, выявлял и подчеркивал его единую сущность. Анализируя творчество одного из самых ярких представителей школы Кано, он писал: «В произведениях Мотонобу мы обнаруживаем влияние традиций старых мастеров, таких как Сэсю, Соами и других. Они проявляются в стиле изображения деревьев, скал и главным акценте на нижней части плоскости картины; все это можно увидеть в монохромной живописи предыдущих эпох, однако у Мотонобу мы обнаруживаем и новые черты: например, смягчение линии контура скал растительностью, которую художник посчитал необходимым там поместить»³⁷. Он отмечал, что школа Кано испытывала много влияний и она интересный пример эклектики, в которой канон китайской живописи служил для выражения японских чувств и представлений³⁸.

Исследуя жанр портрета в изобразительном искусстве Китая и Японии, С. Г. Елисеев подчеркивает отличие представлений о месте человека, характерных для восточной ментальности, по сравнению с западными представлениями; это, по его мнению, и определило особенности произведений данного жанра на Дальнем Востоке. Он пишет о древних истоках портретного искусства в Китае, а затем решительно утверждает: хотя жанр портрета в Японии постоянно испытывал влияние китайской традиции, сначала культуры Тан (VII–X вв.), затем Сун (X–XIII вв.), и японцы привозили образцы с материка, все же с самого начала они писали по-своему³⁹.

Главы по истории искусства Китая и Японии⁴⁰, написанные для тома об истории искусства Востока во «Всеобщей истории искусства», можно рассматривать как обобщение всего, сделанного в данной области. Особого внимания заслуживает список литературы, приводимый автором, включающий преимущественно работы японских специалистов⁴¹. Не будет преувеличением сказать, что еще одним достижением С. Г. Елисеева является введение в контекст европейского искусствознания исследований японских ученых, таких как Сэйити Таки, Найто Торадзиро и др.

Многие японоведы, вероятно, знакомы с вступительными статьями С. Г. Елисеева к альбому буддийского искусства⁴² и к изданию гравюр Хиросигэ «Токайдо»⁴³.

Тонкое понимание японского искусства, а также глубокие знания исследователей японских специалистов позволяли С. Г. Елисееву рассматривать его не замыкаясь в рамках европейских искусствоведческих дефиниций и критериев. Благодаря этому его пионерские работы в этой области во многом сохраняют актуальность и сегодня.

Хотелось бы упомянуть альбом театра Кабуки, сделанный С. Г. Елисеевым совместно с русским художником А. Е. Яковлевым (1887–1938)⁴⁴. Две гравюры из этого раритетного сегодня издания можно было увидеть в экспозиции коллекции М. В. Ларионова, впервые показанной весной 2010 г. в Государственной Третьяковской галерее.

Думается, что краткий анализ искусствоведческих работ С. Г. Елисеева подвигнет отечественных историков искусства к переводам и публикации его наследия.

В ряду первых исследований русских искусствоведов нельзя обойти вниманием работу Николая Николаевича Пунина «Японская гравюра»⁴⁵. Его восторженное определение японской гравюры хотелось бы привести полностью: «Японская гравюра — совершенно особенный, удивительный род наслаждения! Она проникает в сознание, почти как аромат; действует, как сладостное, чуть-чуть чувственное воспоминание. При своем необыкновенном колористическом богатстве, она не блещет, во всяком случае в первую пору своей истории, яркостью и интенсивностью цвета; ее краски словно выцвели и потухли в какой-то хрупкой гармонии; линии контуров, в которых они заключены, подобно тому, как некоторые жесты заключают в себе неуловимую прозрачность ощущения, придают этим цветовым запахам известную реальность, делают их осязаемыми, вещественными; какие-то ложа чувств, идеи меланхолии, мимолетной любви или красоты!»⁴⁶

Две монографии Бориса Петровича Денике (1885–1941), посвященные цветной гравюре и архитектуре⁴⁷, представляются логичным и достойным продолжением изучения японского искусства в России, начатого в конце XIX — начале XX в. Б. П. Денике преподавал в МГУ и в ИФЛИ, был директором Музея восточных культур, руководил раскопками древнего Термеза. В изданной почти 75 лет назад монографии очень многое и сегодня звучит вполне актуально — и предложенная периодизация японской гравюры, и анализ творчества основных мастеров. Учитывая особенности эпохи, когда писалась и издавалась книга, времени крайне политизированного, находящегося под господством марксистской идеологии и классового подхода, тем более хотелось бы подчеркнуть стремление автора рассматривать творчество художника в контексте эпохи, жизни. Мне, дилетанту в искусствозна-

нии, очень понравился раздел о творчестве Хокусаея, в котором дан не только анализ творчества художника, но и «...замечания о мастерстве в искусстве, о задачах наиболее жизненной передачи действительности, о натуралистическом подходе к изображаемому предмету...»⁴⁸. Небольшой, но очень емкий очерк истории японской архитектуры, созданный Б. П. Денике, и сегодня остается в списке литературы для студентов-японоведов.

Статьи талантливой русской художницы Варвары Дмитриевны Бубновой (1886–1983) о японском искусстве представляются основополагающими по ряду высказываний. Судьба Варвары Дмитриевны, прожившей более 40 лет в Японии и вернувшейся на родину в 60-х гг. прошлого века, ставит ее на особое место в отечественном искусствознании. Она была, как мы сегодня сказали бы, носителем двух художественных традиций — русской и японской. Ее размышления, высказывания о японском искусстве поражают точностью: «Искусство линии, формы, цвета, то есть графика и живопись, так же близки и необходимы японцам, как для нас — музыка. Самые орудия производства японского художника — кисти, бумага, шелк — уже представляют собой художественно законченные предметы, радующие зрение и осязание»⁴⁹. Хотелось бы подчеркнуть, что в Японии с большим почтением относятся к наследию художницы. Случайно обнаруженная в 2008 г. икона «Всех скорбящих Радости» кисти В. Д. Бубновой помещена в главном православном храме города Сэндай.

К сожалению, по ряду причин отнюдь не научного характера сегодня забыта книга Владимира Евсеевича Бродского «Японское классическое искусство»⁵⁰. Думается, что она достойна возвращения в научный оборот. Вопросы, поставленные в исследовании, приведем в авторской формулировке: «Выявление основных направлений, определяющих собой картину развития японской классической живописи и графики, определение природы и характера выдвигаемых этими направлениями художественных идеалов, выступающих порой как результат сложного взаимопроникновения религиозного и светского сознания, определение тех широко народных источников, которые каждый раз в конечном итоге являлись той силой, которая преобразовывала и претворяла воспринятые Японией элементы иноземной культуры в явления национального японского искусства...»⁵¹ Автору удалось раскрыть на страницах книги особенности развития японской живописи в разные периоды истории, причем часто для анализа и иллюстрации он выбирает редкие примеры. Это и свитки со священным писанием и живописью (42, 43), и веера XII в. (44–46), и «история придворного дайнагона Бана» (63), и ряд других.

Об Алле Сергеевне Коломиец (1924–1976) и монографии «Современная гравюра Японии и ее мастера»⁵² очень тепло пишет Георгий Евгеньевич Комаровский (1933–2004), дипломатический работник, японовед и автор вполне профессиональной искусствоведческой монографии о скульптуре XVII в. Энку⁵³. Он вспоминает о встречах с Аллой Сергеевной в Москве и Токио, о помощи, которую она оказала в написании книги об Энку, о ее интересе к современной японской графике, деятельном характере, любви к людям и умении общаться⁵⁴. Хотелось бы отметить, что ее коллекция японской гравюры 50–70-х гг. прошлого века заняла достойное место в собрании Музея искусства Востока.

Три замечательных специалиста отечественного искусствознания — Надежда Анатольевна Виноградова, Беата Григорьевна Воронова, Наталья Сергеевна Николаева. Трудно в таком коротком очерке говорить о многозначном вкладе этих мастеров в изучение японского искусства. Даже простое перечисление сделанного ими заняло бы все отведенное мне место. Небольшая работа Н. А. Виноградовой и Н. С. Николаевой в «Малой истории искусств», которую сами авторы, может быть, считают не самой главной, «Искусство стран Дальнего Востока»⁵⁵, очерки истории искусства четырех культур — Китая, Кореи, Японии и Монголии — дают уникальную возможность увидеть сходства, различия, общие тенденции, привнесенные буддизмом, и самобытность каждой культуры. Следует напомнить книги Н. А. Виноградовой о японской классической скульптуре, Н. С. Николаевой о декоративном и садово-парковом искусствах, о взаимовлиянии японского и европейского искусства⁵⁶. Восхищение и уважение вызывает сделанный Б. Г. Вороновой двухтомный каталог коллекции японской гравюры ГМИИ им. А. С. Пушкина⁵⁷. Хотелось бы подчеркнуть влюбленность этих исследователей в японское искусство, необыкновенную трудоспособность и силу духа Профессионалов с большой буквы.

Монография Е. А. Сердюк, посвященная театральной гравюре, и ряд статей, предшествовавших этой публикации⁵⁸, обозначили новый аспект в изучении гравюры укиё-э. В отличие от первых исследователей японской ксилографии, как бы писавших историю развития укиё-э или изучавших творчество отдельных великих мастеров гравюры, Е. А. Сердюк исследовала отдельный, очень важный жанр якуся-э, проследив эволюцию художественного стиля театральной гравюры от ранних мастеров XVIII в. династии Тории до поздних художников XIX в. династии Утагава.

Для разных явлений японской культуры характерен своего рода синтез жанров, направлений, явлений. Слова Романа Кима, пусть только

до некоторой степени, подтверждают эту мысль: «Принципы рисовального мастерства Восточной Азии целиком построены на приемах ортоглифического искусства. Вот почему, если на картинах наших мастеров рядом с извилистой горой и водопадом написано четверостишие, то этот пейзаж и эти письменные знаки взаимно дополняют друг друга, и зритель одновременно любит живопись, внешним обликом иероглифов и смыслом начертанного»⁵⁹. Иные подходы к анализу произведений японского искусства определяют сегодня и его характер, и повышенное внимание к видеоряду в современной культуре. Все это позволяет исследователю рассматривать их не только с точки зрения особенностей творчества художника, техники, сюжетов и других изобразительных и эстетических позиций, но и как источник, содержащий информацию по истории, литературе, антропологии, этнографии.

Ярким примером взаимодействия культур и синтеза искусств является серия выставок русского художника Мая Митурича и японского каллиграфа Рюэки Моримото, проведенных в Москве и Японии в 2000–2003 гг. Хотелось бы привести точные слова автора этого проекта А. И. Юсуповой: «Встреча двух художников дала поразительный результат — идеи материализуются в прекрасные произведения искусства, одна работа дает импульс для создания другого шедевра. Великая поэзия Мацуо Басё вдохновила и объединила двух художников. Поэзия нашла адекватное воплощение в графических листах, живописных свитках, живописи на ширмах»⁶⁰.

Достоинным продолжателем традиции многоаспектного исследования изобразительного искусства Японии, заложенной С. Г. Елисеевым, был Михаил Владимирович Успенский (1953–1997). Большая часть его трудов, к сожалению, увидела свет лишь после его безвременной кончины. Они свидетельствуют о кропотливой работе с предметами изобразительного искусства как с источниками культуры в самом широком смысле⁶¹. В книге, посвященной искусству нэцкэ, М. В. Успенский открывает читателю коллекцию Государственного Эрмитажа. Почти каждое изображение сопровождается рассказом о мастере, материале, технике, сюжете и самой разной информацией, которую удалось обнаружить исследователю. В статье, предвещающей каталог, есть лингвистический анализ этимологии слова «нэцкэ», характеристика периода Токугава, разбор мифологических и фольклорных сюжетов и, конечно, тщательное искусствоведческое исследование. Помню, когда эта книга появилась, я буквально штудировала каждую ее фразу, настолько содержательной она оказалась.

Место и значение искусства нэцкэ, брелоков-противовесов, М. В. Успенский удачно показывает в историческом контексте эпохи: «Художе-

ственные вкусы купцов и ремесленников нагляднее всего проявились в тех видах искусства, которые так или иначе были связаны с бытом, с повседневной жизнью. Среди них далеко не последнее место занимают нацкэ»⁶².

Работу М. В. Успенского, посвященную серии гравюр Хиросигэ «100 видов Эдо», хочется сравнить с работами С. Г. Елисеева и по подходу, и по структуре. Интересна вступительная статья, в которой описывается жанр уки-э, анализируется творчество Хокусай и Хиросигэ, но, на мой взгляд, главная ценность книги — в текстах, сопровождающих каждую гравюру. Замечания автора отличают точность и лаконичность: «При всем том Хиросигэ не только изображал местность, но и стремился передать ее эмоциональную доминанту, настроение природы. Возможно, вторая задача была для него главной, чем и объясняется то, что он мог опускать или изменять отдельные детали или же добавлять несуществующие»⁶³.

Интересной представляется инициатива Г. Б. Шишкиной привлечь внимание профессиональных японоведов, а не только искусствоведов, к коллекции японского искусства Музея Востока. Издание «Япония в Музее Востока»⁶⁴ дает возможность увидеть иные подходы к анализу произведений изобразительного искусства, рассматривать их в контексте философии чайного действа, истории страны, истории контактов между Россией и Японией.

Думается, что особый круг очерков и книг, лежащих в основе наших современных представлений о японском искусстве, составляют, как и прежде, в XIX в., записки, воспоминания людей, посетивших Японию. В заключение хочется процитировать два высказывания «описателей путешествий», которые и сегодня поражают своей точностью и образностью. Они были сделаны К. М. Симоновым и Б. Н. Агаповым, командированными в разрушенную, послевоенную Японию в далеких 1945–1946 гг.

О садово-парковом искусстве: «Несколько слов о слове „парк“ или „сад“, — так, как его понимаем мы, и так, как оно понимается в японском искусстве. Для нас сад — это деревья, а все остальное лишь дополнение к этому. В Японии могут сказать: „сад деревьев“, „сад камней“, „сад воды“. И то, и другое, и третье — деревья, камни, вода — неотъемлемые составные части японского сада. Но в саду деревьев главное — деревья; они, если говорить на языке музыки, ведут партию сада, они солисты, а камни и вода — аккомпанемент. В саду камней главное — располножения, искусство их подбора, и эта красота лишь дополняется красотой деревьев, красотой воды. Сад воды — это сад, где вода предстает во всех обликах, во всех поворотах своей красоты. Это пруды

и заводы, ручьи и ключи, струйки и водопады. Здесь вода играет первую скрипку, на нее смотришь прежде всего, она поражает взгляд, и ее красоту лишь дополняет красота живого дерева и мертвого камня»⁶⁵.

О японской живописи и природе: «Теперь для меня совершенно ясно: никакой стилизации, никакой условности в японской живописи нет. Она — реализм. Да, в Японии все именно такое, как рисуют ее художники. У каждого, конечно, своя манера, есть разные школы и разные направления... Но подлинная Япония именно такова, какой знаем мы по ее искусству. Фотографии, конечно, похожи на природу. Но природа похожа на живопись. Художники учат нас, как надо Японию видеть. И когда мы уже научены хоть немного, мы начинаем понимать ее красоту — особенную, какой нет нигде в мире»⁶⁶.

¹ За оказанную помощь в подготовке доклада, составившего основу статьи, автор благодарит А. И. Юсупову, В. С. Сановича и О. В. Чернову. Автор приносит особую благодарность за предоставленную возможность сбора материала при подготовке статьи французскому научно-исследовательскому центру — парижскому Дому наук о человеке (Fondation Maison de Sciences de l'Homme).

² История о Японском государстве, из достоверных известий собранная. М., 1789. С. 229–230.

³ Подробно см.: Ермакова Л. М. Вести о Япон-острове в стародавней России и другое. М., 2005.

⁴ Карамзин Н. М. О российском посольстве в Японию // Вестник Европы. Июнь 1803. № 11. С. 159–171.

⁵ О первых русско-японских контактах см.: Файнберг Э. Я. Русско-японские отношения в 1697–1875 гг. М., 1960.

⁶ Карамзин Н. М. Указ. соч. С. 162.

⁷ Записки флота капитана Головнина о приключениях его в плену у японцев. СПб., 1816. С. 172.

Хотелось бы привести одно наблюдение, которое, хотя и не имеет непосредственного отношения к теме статьи, но представляется любопытным и связано с проблемой знакомства с японским искусством и изучения его в России. В издании 1951 г. текст записок пересказан двумя авторами — Р. Фраерманом и П. Зайкиным (Жизнь и необыкновенные приключения капитан-лейтенанта Головнина, путешественника и мореходца. М., 1951). Для большей привлекательности чтения они добавили красочные детали, вероятно, позаимствовав их из дневников путешественников. Не проведя специального изыскания, трудно сказать, были ли эти заимствования взяты из источников, синхронных времени пребывания В. М. Головнина в плену у японцев, или нет. Так, описание дворца губернатора в Хакодате было следующим: «После этого их ввели в огромное

деревянное строение, которое по внешнему виду никак нельзя было назвать дворцом. Пленников построили перед входом в зал, занимавший всю внутренность этого здания. Передняя стена зала была раздвинута, и пленники увидели все это обширное помещение, изнутри освещенное осенним солнцем. Стены зала частью были раззолочены, частью искусно расписаны ландшафтами, на которых много раз повторялось изображение вулкана Фузияма — свидетеля вечности, вззирающего со своей заоблачной высоты на юдоль земной человеческой жизни. Вершина вулкана была покрыта снегом. А рядом с вулканом, на скале, поросшей низкими соснами, была изображена священная птица — журавль — цвета свинца, с белой косицей, напоминающей волосы старца.

Куда ни обращал свой взор Василий Михайлович, повсюду видел чудесно нарисованные изображения цветов, листьев лотоса, зверей и птиц.

Одна же картина, написанная на черном шелке, изображавшая воздушный бой журавля с орлом, была исполнена с такой силой, что я долго глядел на нее, забыв о том, что здесь ожидает меня и моих товарищей» (с. 31–34).

В пересказе заметок капитана Головина можно обнаружить и другие «украшения», связанные с изобразительным искусством Японии, но это тема для другой статьи.

⁸ Valignano A. Historia del Principio y Progreso de la Compania de Jesus en las Indias Orientales (1542–64). 1584.

⁹ Круженитерн И. Ф. Первое Российское плавание вокруг света. М., 2007. С. 217.

¹⁰ Japanese Collections in European Museums. Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Konigswinter. ed. Joseph Kreiner. 2003. 2 vols, Bonn, Bierseihel Verlagsanstalt, 2005.

¹¹ Ibid. Vol. 1. P. 4–34.

¹² Елисеев С. Г. (1889–1975). Известный востоковед, основатель американской школы японоведения. Учился в Берлинском университете, окончил Токийский императорский университет в 1912 г., аспирантуру того же университета в 1914 г. Приват-доцент Петербургского университета с 1916 г., в то же время работал официальным переводчиком Министерства иностранных дел, возглавлял японскую секцию в Обществе русских ориенталистов, был профессором Института истории искусств, где читал курс по китайской живописи. Подготовил докторскую диссертацию по творчеству Васё. В 1920 г. был арестован, рукопись диссертации была утрачена во время конфискации. Эмигрировал в 1921 г. В Париже работал в музее Гимэ, читал лекции по японской литературе эпохи Токугава и вел курсы по японскому языку в Сорбонне, по истории японской живописи в специальной школе Лувра. С 1932 г. профессор Гарвардского университета в США, создатель Центра дальневосточных исследований, а с 1934 г. — его директор. Основатель журнала «Harvard Journal of Asiatic Studies». В 1957 г. вышел в отставку и вернулся в Париж. Умер в 1975 г. Под-

робно см.: Аллатов В. М. Сергей Григорьевич Елисеев / С. Г. Елисеев и мировое японоведение. М., 2000; Reischauer E. O. Serge Elisseeff. Harvard Journal of Asiatic Studies. Vol. 20, June, 1957. N 1–2. Studies, presented to Serge Elisseeff. Harvard-Yenching Institute, 1957, Part 1.

¹³ См. раздел «Библиографический указатель по искусству Японии» в данном сборнике, с. 194. Некоторое несоответствие историографической задачи данной статьи и ее объема, не вмещающего даже простое перечисление всего сделанного в отечественном искусствознании, предопределило структуру, в которой пунктиром намечены основные этапы, названы лишь немногие имена исследователей и их работы.

¹⁴ Письмо от 20.08.1916. Личный архив А. И. Аристовой. ГМИИ. Впервые введено в научный оборот Б. Г. Вороновой.

¹⁵ Воронова Б. Г. Сергей Николаевич Китаев // Эра Румянцевского музея. Из истории формирования собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. В 2 т. М., 2010. Т. 2. С. 161.

¹⁶ Живописное обозрение. СПб., 1896. № 50; Восточное обозрение. 1897. № 27; Русские ведомости. 1897. Февраль; Московский листок. 1897.3.02. № 34; 1897. 27.02. № 55; и др. См. указ. ст. Б. Г. Вороновой.

¹⁷ Тилезиус В. Г. (1769–1857) — известный натуралист, художник и путешественник, член Петербургской Академии наук.

¹⁸ Атлас к путешествию вокруг света капитана Крузенштерна. СПб., 1813.

¹⁹ Вышеславцев А. В. Очерки пером и карандашом кругосветного плавания в 1857, 1858, 1859 и 1860 годах. СПб.; М., 1867. Литографии П. Пети. Впервые введены в научный оборот Вороновой Б. Г. в статье «Сергей Николаевич Китаев» (рукопись).

²⁰ Вышеславцев А. В. Указ. соч. С. 342.

²¹ Грабарь И. Э. Японская цветная гравюра на дереве. СПб., 1903; Японская гравюра // Нива, 1897, январь; Японцы // Мир искусства. 1902, № 1.

²² Грабарь И. Э. Указ. соч. С. 24–25.

²³ Там же. С. 15–17.

²⁴ Там же. С. 24.

²⁵ Цит. по: Эра Румянцевского музея. Т. 2. С. 159.

²⁶ Reischauer E. O. Serge Elisseeff. Harvard Journal of Asiatic Studies. Vol. 20, June, 1957. № 1–2. Studies, presented to Serge Elisseeff. Harvard-Yenching Institute, 1957, Part 1, p. 5.

²⁷ Ермакова Л. М. Очерк С. Г. Елисеева «Японская литература» в контексте предыстории и истории японской филологии в России // С. Г. Елисеев и мировое японоведение. Материалы международной научной конференции. М., 2000. С. 37–38.

²⁸ Представляется, что особое внимание С. Г. Елисеева привлекала древняя китайская бронза. Ее исследованию он посвятил ряд статей,

- напечатанных в *Revue des Arts Asiatic*. Хотелось бы отметить подробное исследование японской историографии по этой проблеме, напечатанное в выпусках журнала за 1934 г.
- ²⁹ *ElisèèV S. Le peinture contemporaine au Japon*. Paris, Editions de Boccard. 1923.
- ³⁰ *Ibid.* P. 2.
- ³¹ *Шарье И. Сергей Елисеев и современное японское искусство // С. Г. Елисеев и мировое японоведение*. С. 104.
- ³² *Sur le Paysage a l'Encre de Chine du Japon / Revue des Arts Asiatic*. II-me Année, N 2, Paris, Juin 1925. P. 30–38.
- ³³ *Les Peintres de l'école Kano / Revue des Arts Asiatic*. II-me Année, N 4, Paris, Décembre 1925. P. 14–26.
- ³⁴ *Notes sur le portrait en Extrême-Orient / Etudes d'Orientalisme publiées par Le Musée Guimet a la memoire de Raymonde Linossier*. Paris, Librairie Ernest Leroux, 1932. P. 169–202.
- ³⁵ *Sur le Paysage a l'Encre de Chine du Japon*. P. 34.
- ³⁶ *Ibid.* P. 38.
- ³⁷ *Les Peintres de l'école Kano*. P. 16.
- ³⁸ *Ibid.* P. 26.
- ³⁹ *Notes sur le portrait en Extreme-Orient*. P. 170–171, 185.
- ⁴⁰ *Arts Musulmans et Extrême Orient*. Paris, Librairie Armand Kolin, 1939. Chine. P. 285–371. Japon. P. 373–457.
- ⁴¹ *Japon // Arts Musulmans et Extreme Orient*. P. 456–457.
- ⁴² *Serge Elisèèeff et Takaaki Matsushita. Japon. Peintures Anciennes de l'art bouddhique*. Publié par la New York Graphic Society en accord avec l'Unesco. 1959.
- ⁴³ *Hiroshige. Tôkaidô*. Paris, Editions du Credit Lyonnais, 1980. Introduction et commentaires de Serge Elisèèeff.
- ⁴⁴ *Le Théâtre japonais (Kabuki)*. Paris, Meunial, 1933 (illustrated by A. Iacovleff).
- ⁴⁵ *Пушин Н. Н. Японская гравюра // Аполлон*. 1915. № 6–7.
- ⁴⁶ Там же. С. 9–10.
- ⁴⁷ *Денике Б. П. Японская цветная гравюра*. М., 1935; Япония. Серия: Города и страны. М., 1935.
- ⁴⁸ *Денике Б. П. Указ. соч.* С. 112–133.
- ⁴⁹ *Уроки постижения. Художник Варвара Бубнова. Воспоминания, статьи, письма*. М.: Истина и жизнь, 1994. С. 175.
- ⁵⁰ В 1970-х гг. автор эмигрировал из СССР.
- ⁵¹ *Японское классическое искусство*. М., 1969. С. 4.
- ⁵² *Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера*. М., 1974.
- ⁵³ *Комаровский Г. Е. Пять тысяч Будд Энку*. М., 1968.
- ⁵⁴ *Комаровский Г. Е. Записки япониста*. М., 1995. С. 229–238.
- ⁵⁵ *Vebl Verlag der Kunst, Dresden* 1980. М., 1979.
- ⁵⁶ *Виноградова Н. А. Скульптура Японии*. III–XIV вв. М., 1981; *Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии*. М., 1972; *Она же. Японские сады*. М., 1975; *Она же. Япония — Европа. Диалог в искусстве*. М., 1996.
- ⁵⁷ *Воронова Б. Г. Японская гравюра*. XVIII — первая половина XIX века. М., 2009. Т. 1–2.
- ⁵⁸ *Сердюк Е. А. Стиль силы «арагото» в театре Кабуки и классической японской гравюре // Советское искусствознание*. 1976. № 75; *Театр Кабуки и развитие японской гравюры // Проблемы истории стран докапиталистических формаций*. М., 1978; *Японская театральная гравюра*. М., 1990.
- ⁵⁹ *Пильняк Б. Корни японского солнца; Ким Р. Ноги к змею*. Л., 1927. С. 159.
- ⁶⁰ *Юсупова А. И. Предисловие // Точки соприкосновения. Творчество Мая Митурича и Рюсэки Моримото*. Осака, 2002. С. 7.
- ⁶¹ *Успенский М. В. Куниёси и его время*. СПб., 1997; *Он же. Самурай Восточной столицы*. Калининград, 1997; *Он же. Реформы Тэмпо и поздняя гравюра укиё-э (Итиюсай Куниёси) // Вестник Восточного института*. СПб., 1995. Т. 1. № 2.
- ⁶² *Успенский М. В. Нэцкэ в собрании Государственного Эрмитажа*. СПб., 1994. С. 9.
- ⁶³ *Успенский М. В. Хиросигэ. 100 видов Эдо*. Bournemouth, Parkstone, 1997. С. 12.
- ⁶⁴ *Япония в Музее Востока*. Сб. ст. / Сост. Г. Б. Шишкина. М., 2007.
- ⁶⁵ *Симонов К. М. Рассказы о японском искусстве*. М., 1959. С. 7.
- ⁶⁶ *Агапов Б. Н. Поезд на край света // Шесть загранич*. М., 1974. С. 177.

Средневековый японский рассказ *отоги-дзоси*: текст и иллюстрации в рукописях и ранних изданиях

О *отоги-дзоси* — прозаические произведения малой и средней формы, создававшиеся в Японии в период с XIII в. по начало эпохи Эдо (XVII — первая пол. XIX в.). Большинство *отоги-дзоси* были созданы в эпоху Муромати (XIV–XVI вв.), поэтому синонимичным термину *отоги-дзоси* является словосочетание *Муромати моногатари*. Для этих произведений характерны: японский язык повествования, наличие сюжета, клишированность в стиле и языке, существование вне антологий. Героями *отоги-дзоси* являются люди самых разных социальных слоев, а также животные, сверхъестественные существа, вещи. *Отоги-дзоси* одновременно продолжают традицию повестей-*моногатари*, т. е. литературы аристократической, и буддийской проповеднической литературы *сэцува* с ее подчас грубовато-простонародным стилем. Всех вышеперечисленных литературных характеристик, однако, оказывается недостаточным для определения жанра *отоги-дзоси*, поэтому ученые выделяют еще один признак, а именно — связь с определенным типом рукописи, т. е. физическую форму существования этой литературы. В. Н. Горегляд в книге «Японская литература VIII–XVI вв.» прямо утверждает: «...главный объединяющий признак *отогидзоси* — их внешний вид, а не художественные особенности»¹.

Отоги-дзоси — один из первых (но далеко не последний) в истории японской литературы жанр, в определение которого исследователи включают физическую форму существования текста. *Отоги-дзоси* — это в первую очередь рукописи, которые обозначаются как *Нара-эxon*.

Термин *Нара-эxon* вызывал и вызывает немало дискуссий. Прежде всего потому, что относится не к терминам, выработанным научно,

а к терминам, появившимся «случайно», но по каким-то причинам «прижившимся» в науке.

Первое появление этого термина отмечено в каталоге Национальной парламентской библиотеки в 1899 г., где он употреблен для обозначения трех иллюстрированных рукописей средневековых прозаических произведений.

В термине *Нара-эxon* слово *эxon* означает «иллюстрированная книга», а *Нара* — топоним, название древней столицы Японии. Ведущий японский специалист в области изучения *отоги-дзоси* профессор Токуда Кадзую объясняет появление термина *Нара-эxon* в качестве аналогичного термину *Нанто-э* (обозначал *буцуга* — религиозную живопись — и *энги-эмаки* — иллюстрированные свитки храмовых легенд), возникновение которых связывалось с деятельностью живописных мастерских храмов Кофукудзи и Тодайдзи в *Нара* (*Нанто эдокоро дза*). Сходное происхождение имеет также термин *Нара-оги* (веера *Нара*)².

Словарь искусствоведческих терминов «Нихон бидзюцу ёго дзитэн» (1990) определяет *Нара-эxon* как «Иллюстрированные книги с текстом (*моногатари эxon*), создававшиеся в большом количестве с конца периода Муромати до эпохи Эдо, в основном *отоги-дзоси*, но также тексты пьес Но, ковака-май [театральные представления, популярные в эпоху Муромати.— М. Т.] и классические произведения. Буддийские художники из эдокоро в храмах Тодайдзи и Кофукудзи участвовали в их изготовлении»³.

Таким образом, «Нихон бидзюцу ёго дзитэн» определяет термин *Нара-эxon* через *моногатари эxon*. В статье не говорится, что *Нара-эxon* — рукописи. Тот же словарь, но в статье на английском языке оговаривает, что *Нара-эxon* существуют в виде сброшюрованных книг или свитков с иллюстрациями. Принадлежность к *Нара-эxon* определяется следующими параметрами: содержанием свитка (*отоги-дзоси*, пьесы Но, *ковака-май* — все перечисленные жанры характерны для литературы эпохи Муромати); временем появления рукописей — Муромати-Эдо; и, наконец, местом производства — *Нара*, и даже точнее — храмами Тодайдзи и Кофукудзи.

Из этих характеристик самой спорной является последняя, большинство исследователей *отоги-дзоси* и *Нара-эxon* не склонны связывать производство *Нара-эxon* именно с храмами Тодайдзи и Кофукудзи и считают основным центром производства *Нара-эxon* скорее Киото, чем *Нара*. Последняя часть этого определения, таким образом, говорит о происхождении термина, но вряд ли может быть включена в определение.

Подробный разбор термина *Нара-эхон* содержится в статье американского исследователя Джеймса Араки «*Otogi-zōshi and Nara-ehon: A Field of Study in Flux*». По мнению автора, самой надежной характеристикой *Нара-эхон* является стиль иллюстраций. Он пишет: «Работы, созданные в начале XVII века, проиллюстрированы в стиле *ямато-э*, причем иллюстрации отличаются от иллюстраций рукописных свитков, созданных до *Нара-эхон*, большей простотой, своеобразным незатейливым методом изображения, композиции, цветового решения»⁴.

Думается, что это утверждение не может быть принято без оговорок, учитывая огромное количество и большое разнообразие *Нара-эхон*.

На основании помещенных в справочной литературе и исследованиях определений термина *Нара-эхон* представляется целесообразным включать в определение термина следующие критерии.

Нара-эхон — рукописи с иллюстрациями, которые могут существовать в форме свитков и в форме сброшюрованных книг. Для разграничения формы книги и формы свитка внутри *Нара-эхон* применяются термины *сасси-бон* (в форме книги) и *кансу-бон* (в форме свитка). Иногда вводится также термин *Нара-эмаки*.

По содержанию *Нара-эхон* — это произведения японской художественной литературы. *Отоги-дзоси* — наиболее часто встречающийся литературный жанр, существующий в форме *Нара-эхон*. Однако если утверждение, что практически все *отоги-дзоси* — это *Нара-эхон*, является правильным, то обратное утверждение неверно. В число *Нара-эхон* входят также тексты пьес Но, *ковака-май*, кроме того, «Исэ моногатари», «Гэндзи моногатари», произведения жанра *гунки* (военные эпосы).

Нара-эхон продолжают традицию *эмаки*. Приведу определение *эмаки* из уже процитированного мной словаря искусствоведческих терминов: «*Эмаки* — иллюстрированные рукописные свитки, изготовленные из соединенных листов бумаги или шелка. Сменяющими друг друга сценами можно наслаждаться по мере разворачивания свитка, как правило, справа налево. Обычно состоят из иллюстраций и текста (*котобагаки*), но могут не содержать текста. Каллиграфия также имеет первостепенное значение».

Время создания *Нара-эхон* отсчитывается от эпохи Муромати и включает первую половину эпохи Эдо.

Общее количество рукописей, относимых к *Нара-эхон*, довольно велико, что понятно по количеству собственно произведений *отоги-дзоси* — «Отоги-дзоси дзитэн» («Словарь отоги-дзоси») включает статьи

о 434 произведениях⁵. Почти все *отоги-дзоси* известны как *Нара-эхон*, многие произведения — в нескольких экземплярах, так что путем простого вычисления приходим к цифре в несколько тысяч рукописей.

Средневековая литература, и *отоги-дзоси* здесь не исключение, имеет собственные способы отнесения произведений к конкретной группе, своеобразные «жанровые определители» в названиях произведений.

В. Н. Горегляд пишет по этому поводу: «В раннесредневековой японской литературе заглавие произведения нередко играло роль жанрового определения. В заглавии, например, ставилось слово *моногатари* — «рассказывание», «повествование», и произведение причисляли к жанру *моногатари*; ставили слово *никки* — «дневник», и произведение мыслилось в дневниковом жанре; писалось слово *дэн* — «биография», и перед нами жизнеописание. Однако уже тогдашние читатели четко понимали, что повествование повествованию рознь. Так выделился особый жанр *гунки моногатари* — «воинские повествования», причем слово «воинские» в заглавиях памятников отсутствовало. Но к этому жанру безоговорочно относятся и произведения, в заглавиях которых нет слова *моногатари* <...>»⁶.

Анализ названий рассказов *отоги-дзоси* позволяет выявить важные особенности этой литературы. Ее принадлежность к японоязычной художественной повествовательной прозе определяет показатель *моногатари*. Письменная традиция в бытовании текстов — показатель *соси*. Двойное бытование, связь с фольклорной традицией показывают наличие нескольких названий одного произведения. Религиозную направленность средневековых рассказов выявляют слова *эни* и *хондзи*. Отсутствие четких жанровых границ данной литературы выражается в том, что многие произведения имеют названия, снабженные несколькими разными «жанровыми показателями».

Определителями, указывающими иллюстрированную форму бытования *отоги-дзоси*, являются слова: *эмаки*, *эмотоба*, *э*.

Если воспользоваться «Словарем отоги-дзоси» и взять за основу полный список названий произведений, включаемых в жанр *отоги-дзоси* (учитывая все варианты названий), то количество названий с показателями, указывающими на иллюстрированные рукописи, распределится таким образом: *эмаки* встречается 44 раза, *э* — 16 раз, *эмотоба* — 15 раз.

Историю бытования *Нара-эхон* можно разделить на два этапа: первый, ранняя история, — это XV–XVI вв.; второй — XVII–XVIII вв., период, когда было создано большинство рукописей.

Первый период связан главным образом с двумя школами живописи — школой Тоса и школой Кано.

Одним из знаменитых свитков *отоги-дзоси* школы Тоса является свиток рассказа «Кидунэ-но соси» («Записки о лисах»). Традиционно считается, что первым такой свиток нарисовал основатель школы Тоса Мицунобу (1434–1525). Существует целый ряд копий с этого свитка, одна из таких копий хранится в Университете Васэда, изображение этого свитка размещено на сайте университета⁷.

«Кидунэ-но соси» — рассказ о лисах, которые наводят морок на людей. Похожий сюжет встречается в «Кондзяку *моногатари*» (16–17). Содержание *отоги-дзоси* таково.

Монах Содзу (*содзу* — монах высокого ранга) получает от некоей женщины любовное письмо. Женщина приглашает его к себе в дом. За монахом она в тот же вечер высылает экипаж. Содзу отправляется в путь. Дом наполнен приятным ароматом, в ряд стоят красивые музыкальные инструменты — *бива* и *кото*. Содзу встречает красавица лет тридцати. Он проводит с ней ночь. Содзу остается жить в доме красавицы. Дни полны веселья, приходят люди, играет музыка. Но однажды в дом врываются несколько молодых монахов, у каждого из них в руках посох-*сякудзэ*⁸. Все, кто есть в доме, превращаются в лис и убегают, а монах будто приходит в себя от сна. Содзу смотрит вокруг, он находится под полом, занавеси и циновки-*татами* оказываются обрывками рогожи, *бива* и *кото* — это на самом деле кости лошадей и быков, великолепная посуда — разбитые горшки, кругом черепа, на монахе не одежда, а рваная бумага. Содзу в страхе, голый, выползает из-под дома. Дети громко смеются и показывают на него пальцами. Содзу узнает знакомый по имени Хээдэно, он набрасывает на монаха одежду и провожает его домой. Монаху казалось, что он провел в том доме семь лет, но оказывается, что прошло только семь дней. Монах был спасен бодхисаттвой Дзидзо, отсюда посохи или жезлы *сякудзэ* в руках пришедших монахов.

Свиток Университета Васэда имеет размер 15,0×572,1 см. Включает семь фрагментов с иллюстрациями. Текст и иллюстрации сменяют друг друга.

Одним из самых часто репродуцируемых свитков *отоги-дзоси* школы Кано является свиток рассказа «Сютэн Додзи», повествующего об одном из подвигов Райко (Минамото-но Ёримичу)⁹.

Свиток был создан при участии Кано Мотонобу (1476–1559) — одного из самых известных художников этой школы¹⁰.

Нара-эхон второго периода отличаются большим разнообразием. Часть рукописей остается в форме свитков, но большинство *Нара-*

эхон этого периода — сброшюрованные книги. И книги, и свитки выполнены в разных форматах. *Нара-эхон* этого времени разделяют на два основных потока. Первый — более дешевые, на недорогой бумаге, с простыми иллюстрациями — рукописи, которые искусствоведы называют «народными» («folk» — у Араки); второй — «витиеватые», или «изошренного стиля» («ornate» — у Араки) рукописи — с подробными иллюстрациями, на лучшей бумаге, «высокого» стиля и, надо полагать, такой же цены. Существование столь разных по качеству рукописей, безусловно, указывает на то, что читателями этой литературы были самые разные слои населения.

Отоги-дзоси являются жанром, который долгое время не попадал в «первый ряд» японской литературы. Еще в беседе, опубликованной в специальном номере журнала «Кокубунгаку» за 1994 г., исследователи *отоги-дзоси* литературовед Токуда Кадзуо, историк Курода Хидэо и искусствовед Тино Каори сетовали на то, что *отоги-дзоси* — малоизученная литература¹¹. То же самое относится и к *Нара-эхон*. Первым на связь *отоги-дзоси* с определенным типом рукописи (и печатной книги) обратил внимание Сасано Кэн в середине 30-х гг. XX в.¹², однако настоящий толчок к изучению этого вопроса как в самой Японии, так и за ее пределами, дала международная выставка и конференция, которая состоялась в 1978 г. Сейчас *Нара-эхон* изучаются очень интенсивно. К традиционным бумажным публикациям, каковым является, например, 15-томное издание *Нара-эхон*, хранящееся в Университете Васэда¹³, прибавились многочисленные интернет-ресурсы, которые часто дают возможность не только полностью просмотреть рукопись, но и изучить детали рисунка¹⁴.

С распространением светского книгопечатания *отоги-дзоси* стали довольно много издавать. Подобно рукописям *Нара-эхон*, появился определенный тип книги, связанный с *отоги-дзоси*, в истории книгопечатания он получил наименование *танроку-бон*.

Изданиям *танроку-бон*, довольно редким и ценным на сегодняшний день, посвящена книга Ёсиды Когоро¹⁵.

Термин *танроку-бон* состоит из трех иероглифов: *тан* — свинцовый сурик, оранжево-красный цвет, *року* (*рёку*) — зеленый, *бон* (*хон*) — книга. Этим термином обозначают издания в основном ксилографические, с раскрашенными вручную иллюстрациями (в *танроку-бон* включают также ряд старопечатных изданий). Основной колорит при раскраске составляли цвета, обозначенные в названии этого типа изданий: оранжево-красный и зеленый. Кроме этих, могли употребляться и другие: довольно часто сиреневый и желтый, реже индиго, коричневый, серый, светло-зеленый. Особенностью иллюстраций

в изданиях *танроку-бон* являются наивный рисунок (унаследованный от народного стиля *Нара-эxon*) и свободное наложение цвета, несоответствие границы цвета с контуром рисунка, что придает иллюстрациям колорит непрофессионального, детского рисования. Возможно, раскрашиванием рисунков действительно занимались не профессионалы, а, например, члены семьи издателя. Книги *танроку-бон* печатали в Киото. Многие издания не имеют колофонов, поэтому их трудно датировать. История этих изданий непродолжительна, они создавались с конца XVI по 60-е гг. XVII в.

Книги *танроку-бон* — это исключительно издания японской художественной литературы. Так издавали не только *отоги-дзоси*, но и *ковака*, *ко-дзёрури* (пьесы для кукольного театра), так были изданы гунки, «Исэ моногатари».

Книги *танроку-бон* по формату подразделяются на четыре группы, формат связан с типом используемой бумаги. Интересно, что для произведений разных жанров, как правило, использовался определенный формат.

Наибольшее количество изданий *танроку-бон* приходится на произведения *отоги-дзоси*. Ёсида Когоро отмечает 57 изданий (43 названия).

Исключительное значение в истории жанра *отоги-дзоси* сыграла публикация начала XVIII в., известная по имени издателя Сибукава Сэйэмон или по серийному названию — «Отоги бунко». Судя по тому, что издателем было осуществлено два издания этой серии, она пользовалась успехом у читателей. Очень велика роль этой книги для литературоведения, поскольку изучение литературы *отоги-дзоси* началось именно с нее¹⁶, и сам термин *отоги-дзоси* тоже связан именно с ней.

Книги Сибукава Сэйэмон — это так называемые боковые, или горизонтальные книги (*ёкоxon*) (высота такой книги 16, а ширина 24 см). Иллюстрации занимали целую страницу. Всего в серии было помещено 213 черно-белых иллюстраций.

Иллюстрации ряда книг из «Отоги бунко» — те же, что и в изданиях *танроку-бон* (различаются они тем, что иллюстрации в «Отоги бунко» черно-белые, а в *танроку-бон* — раскрашенные). Это дает возможность предполагать, что все произведения из «Отоги бунко» могли быть напечатаны в Киото в начале XVII в., а Сибукава Сэйэмон приобрел доски, с которых и напечатал свою серию, но поскольку ко времени выхода в свет «Отоги бунко» раскрашенные иллюстрации уже вышли из моды либо стали невыгодны по финансовым соображениям, они были оставлены черно-белыми.

Таким образом, рассказы *отоги-дзоси* в XVII–XVIII вв. читались в рукописях и одновременно издавались. Отметим в связи с этим несколько моментов.

Распространение книгопечатания не отменило копирования вручную. Видимо, это связано с пониманием цельности произведения — единства всех его компонентов, включающих в первую очередь текст, иллюстрации и каллиграфию, а их единство могло быть достигнуто только в рукописях, хотя ранние издания копировали все эти три элемента. Преемственность между рукописями и ранними изданиями показал еще Сасано Кэн. В книге «Муромати дзидай тампэнсю» («Собрание рассказов эпохи Муромати») 1935 г.¹⁷ на цветной вклейке он приводит выразительный пример сходной иллюстрации в *Нара-эxon*, *танроку-бон* и издании Сибукава Сэйэмон (к рассказу «Бунсё соси» — о солдате Бунсё и его красавицах-дочерях¹⁸) (см. цв. ил. 1–3).

Однако, несмотря на явную преемственность между рукописями и изданиями, сам переход на новые технологические средства (в данном случае переход от рукописи к ксилографии), безусловно, явился шагом к разделению текста и иллюстрации. Оба эти компонента начинают, таким образом, свою отдельную жизнь.

«Отдельная жизнь» иллюстративного материала хорошо видна на примере рассказа, о котором уже шла речь, — «Сютэн Додзи». В рассказе есть яркая сцена победы людей над демоном. В этой сцене отрубленная голова демона взмывает ввысь, а потом падает на Райко, пытается откусить ему голову. Голове демона не удается выполнить задуманное, поскольку на голову Райко надет шлем, подаренный ему божествами, который его защищает. К этому сюжету неоднократно обращаются художники, например Утагава Куниёси (1798–1861) в гравюре «Минамото-но Ёримичу»¹⁹.

Важным вопросом изучения *отоги-дзоси* является соотношение текста и иллюстраций в рукописях и старых изданиях.

Самая распространенная композиция рукописей *Нара-эxon* и ранних изданий — когда текст и иллюстрации располагаются отдельно, сменяя друг друга в произвольном порядке. В этом случае можно говорить о том, что картинки иллюстрируют текст, или о том, что текст поясняет картинки (часто утверждение будет зависеть от специализации исследователя).

Нередко часть текста или весь текст рассказа существует в одном пространстве с иллюстрациями, в этом случае возникает проблема определения границ текста.

Данную проблему можно проиллюстрировать отрывками из перевода двух рассказов *отоги-дзоси*, которые помещены в книге «Месть

Акимити»: «Две кормилицы» («Мэното-но соси») и «Маленький мужчина» («Коотоко») ²⁰.

Реплики персонажей в обоих рассказах взяты «с картинок». При этом диалоги в рассказе «Две кормилицы» продолжают основной текст рассказа. В рассказе «Маленький мужчина» на иллюстрациях представлены реплики «посторонних» персонажей, не участвующих в основном действии, здесь повествование как бы прерывается этими репликами.

Естественно, включение в текст или исключение из текста того или иного пассажа решается каждый раз по-разному, в зависимости от задачи, которая стоит перед исследователем, изданием, переводчиком.

Связь между текстом и иллюстративным материалом, безусловно, ощущается всеми исследователями *отоги-дзоси*, недаром практически все современные издания выходят с иллюстрациями. Однако поместить в современное издание все иллюстрации из старой рукописи или книги часто совершенно невозможно по целому ряду причин. Здесь, как мне кажется, будущее за техническими возможностями Интернета, который легко дает возможность увидеть старые рукописи и книги.

¹ Горегляд В. Н. Японская литература VIII–XVI вв. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. С. 303.

² *Кадзую Токуда*. Тюдэй-но моногатари то эдзоси // Кинсэй: моногатари-э тэн дзуроку. Камэгаока, «Осядзё бидзюцу хобуцукан», 1994. С. 58.

³ Нихон бидзюцу ёго дзитэн. A Dictionary of Japanese Art Terms. Bilingual [Japanese & English]. Токио: Токио бидзюцу, 1990. С. 478.

⁴ Araki J. *Otogi-zōshi and Nara-ehon: A Field of Study in Flux* // Monumenta Nipponica 36.1 (1981), p. 1–20. P. 14.

⁵ *Отоги-дзоси дзитэн* / Под ред. Токуда Кадзую. Токио: Токёто сьуппан, 2002.

⁶ Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М.: Наука, 1975. С. 321.

⁷ См. http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he12/he12_01586/index.html.

⁸ *Сякюдзё* — атрибут Дзидзё. Дзидзё (санскр. Ksitigarbha) — милосердный бодхисаттва, спаситель грешников, покровитель путников и детей, его изображения часто ставили на перекрестках дорог.

⁹ Перевод на русский язык см.: Месть Акимити. Средневековые японские рассказы / Пер. М. В. Торопыгиной. СПб.: Гиперион, 2007. С. 331–345.

¹⁰ Рукописи см.: <http://www.jissen.ac.jp/library/documents/etenji/gazo1-04.htm>;

http://www.suntory.com/culture-sports/sma/collections/l_17-2.html;
http://k-aiser.kokugakuin.ac.jp/digital/diglib/shuten/shuten_71.html.

¹¹ *Кадзую Токуда, Хидзё Курода, Каори Тино*. Отоги-дзоси-но парарэу варудо // Кокубунгаку. N 39–1 (1994). С. 6–29.

¹² Об истории изучения *отоги-дзоси* см.: *Кадзую Токуда*. Отоги-дзоси кэнкю. Токио: Мияи сётэн, 1988; *Genetz, Kay J.* Otogizōshi: Probleme der mittelalterlichen japanischen Kurzprosa unter besonderer Berücksichtigung ihrer sprachlichen Merkmale und ihrer Bedeutung für die japanische Sprachgeschichte. MOAG. Vol. 80. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1979; *Mulhern, Chieko I.* Otogi-zōshi: Short Stories of the Muromachi Period // Monumenta Nipponica 29.2 (1974). P. 181–198.

¹³ Нара-эхон, 1988–1992. Нара-эхон эмаки сю / Под ред. Накано Коити. Токио: Васэда дайгаку, 1988–1992. Т. 1–15.

¹⁴ Поскольку таких ресурсов сейчас довольно много, ограничусь ссылкой на сайт, содержащий перечень подобных ресурсов: <http://www.hi.u-tokyo.ac.jp/personal/fujiwara/naraehon-library.html>.

¹⁵ *Kogoro Yoshida*. Tanrokubon. Rare Books of the Seventeenth-Century Japan. Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International, 1984.

¹⁶ Первое «современное» издание *отоги-дзоси* появилось в 1891 г., это было переиздание рассказов «Отоги бунко».

¹⁷ *Кэн Сасано*. Муромати дзидай тампэн сю. Токио: Курита сётэн, 1935.

¹⁸ Перевод на русский язык см.: Месть Акимити. С. 235–252.

¹⁹ *Воронова Б. Г.* Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М.: Красная площадь, 2008. Т. 2. С. 169.

²⁰ См.: Месть Акимити. С. 122–129, 207–219.

Самобитное развитие идеи мандалы в буддийской живописи средневековой Японии

В буддизме мандала (яп. *мандара*) — это символическая диаграмма, структурированная картина мира, представленного как совокупность и иерархия сил божества или группы божеств. В центре мандалы помещается главное в данной иерархии божество — «главный почитаемый» (*хондзон*). Мандалы были призваны служить разным целям: «пробудить» благое божество, победить враждебные силы, снискать расположение или защиту высших сил. Традиция создания мандалы, в частности для организации сакрального пространства, уходит своими корнями в брахманизм. В Индии же буддизм махаяны воспринял традицию создания мандал, во многом сохранив их ритуально-магическое начало. Вселенная, которая мыслится в махаяне как единое, безграничное и вечное «тело» Вселенского Будды, предстает в мандалах как упорядоченная совокупность различных форм («превращенных тел») Будды или символов, их замещающих.

Мандалы завоевали важное место в культурах эзотерических школ Тибета и Китая. В Китае с ними познакомились японские последователи буддизма, среди которых особая роль в распространении мандалы в Японии принадлежит основателям ведущих эзотерических школ Тэндэй и Сингон патриархам Сайтё (767–822) и Кукаю (774–835). Следует отметить, что мандалы и ранее привозились в Японию и создавались на ее территории.

Композиции мандал, почитавшиеся в Японии, имеют различное происхождение и историю развития. Среди них есть композиции, заимствованные из Китая, причем континентальный прототип некоторых был со временем утрачен, но немало и не имеющих континенталь-

ных аналогов. Композиции, составленные непосредственно в Японии, восходят к различным источникам, от сутр до визуализаций подвижников. Расцвет эзотерического буддизма (*миккё*), приобретшего государственную значимость, заставил прикнудить к традиции создания мандал даже старые нарские школы.

Рост популярности учения о Чистой земле — рае будды Амида — достиг своего пика к тому времени, когда идея мандалы уже имела в Японии многовековую историю. Успешное ее укоренение в культуре успело принести обильные, самобитные плоды. Хотя культ Амида в силу своих особенностей как будто не нуждался в мандалах, пройти мимо этой традиции не смог и он. В дальнейшем амидаизм не отбросил, но поглотил и растворил идею мандалы, что объяснялось прежде всего углубляющимся разрывом с ритуальной и медитативной сторонами, определяющими для *миккё*.

Другой аспект укоренения в национальной культурной среде раскрывают мандалы, родившиеся в русле синто-буддийского синкретизма. Опираясь на такие древние прообразы, как мандалы и изображения рая различных будд, восходящие к старым континентальным памятникам, они прокладывают самобитную линию развития к храмовым и паломническим мандалам. Этим словно замыкается виток спирали от изначальной идеи мандалы как способа упорядочивания, ритуального очищения, фиксации священного места. Теперь эта идея растворяется в пейзажных свитках, таких как «Водопад Нати» (кон. XIII в.). Этот памятник лишен явных признаков священного изображения и культового объекта, однако, с учетом предшествующей традиции, убедительными представляются трактовки его как квинт-эссенции мандалы священного места.

Самой знаменитой, пожалуй, является пара важнейших мандал школ Сингон — «Мандала обоих миров» (*Рёкай*). Ей посвящено и больше всего исследований. Две мандалы этой пары, *Конгокай* («Алмазный мир») и *Тайдзокай* («Чрево») символизируют неразделимое единство мира дхармы и мира кармы, отображая концепцию «сансары и нирваны суть одно». Согласно традиции, первое графическое изображение Рёкай-мандалы появилось в Китае в конце VIII в. (не сохранилось), несколько копий с него Кукай привез в Японию. Создателем композиции принято считать Хуэйго, учителя Кукай, хотя ни одной китайской версии этой мандалы в настоящее время не известно. Самой ранней из дошедших до нас мандал обоих миров является так называемая Такао-мандала (829 г., храм Дзингодзи, Киото), выполненная золотом и серебром на пурпурном шелке, однако она сохранилась не очень хорошо. Вторым известным примером классического типа принято счи-

тат мандалу из храма Тодзи 899 г. По некоторым свидетельствам, это непосредственная копия привезенного китайского образца.

Полностью укладываются в рамки эзотерической традиции такие памятники, как Хатидзи-мондзю-мандала (XIII в., храм Коаясан-Сётин, префектура Вакаяма) и Нинногё-мандала из храмов Дзиндзёдзи в префектуре Ямагучи, Дайгодзи в Киото, Кумэдадэра в Осака, а также иконографический рисунок из Кёгококудзи в Киото. Первая посвящена бодхисаттве Мондзю, очень популярного в период Камакура (1185–1333), особенно в старых нарских школах, а также в Сингонсю. Геометрически правильное построение, в котором прослеживается символика сакрального пространства (изображение божеств-охранителей сторон света), типично для мандал этой школы. Вторая составлена для проведения ритуала почитания сутр по всем правилам эзотерического буддизма — с многоуровневой символикой, сочетанием фигуративных изображений и атрибутов, с соблюдением таких традиционных правил, как правильная концентрическая структура, иерархическая соподчиненность божеств, привязка по сторонам света.

В развитии иконографии некоторых мандал обращает на себя внимание своего рода двойственность. Одни решения строго следуют в русле относительно ранней эзотерической традиции, в других появляются такие тенденции, как более свободное композиционное построение и пейзажные элементы. Например, в Итидзикирин-буттё-мандале (XII в., Национальный музей Нара, ил. I) *хондзон* — персонификация совершенной мудрости и сверхъестественных сил *ушниси* будды — предстает одной из форм Вселенского будды Дайнити. Вокруг этого эзотерического божества в едином поле мандалы относительно свободно скомпонованы изображения, составляющие группу «Семь драгоценностей», то есть мандала представляет будду, наделенного семью признаками идеального царя мира. Памятник из храма Хоккэдзи (префектура Нара) середины XIII в. представляет собой более формализованный вариант той же композиции. *Хондзон*, также в облике коронованного будды, на сложном лotosовом троне, который несут львы с *ваджрами* в пастьях, окружен восьмилепестковым лотосом, напоминающим о центральной части Тайдзокай-мандалы. Иконографически очень близкой вышеописанным композициям является Дайбуттё-мандала («Великая *ушниси* Будды»). В качестве примеров можно назвать рисунок из иконографического компендиума «Бэссондзакки» (вторая пол. XII в., храм Ниннадзи, Киото), свиток периода Хэйан (794–1185) из Национального музея Нара. Главная особенность обоих памятников — пейзаж с горой, на вершине которой пребыва-



I. Итидзикирин-буттё-мандала. Свиток. XII в. Шелк, краски, тушь. 79,0×49,5. Национальный музей Нара



II. Эмма-тэн-мандала. Свиток. Нач. XIII в. Шелк, краски, тушь. Храм Миидэра, монастырь Хизайдзан, Киото

ют персонажи. Гора представляет собой остров, окруженный водами моря, драконы охраняют подступы к нему, люди и демоны поклоняются. Эта своеобразная композиция заслуживает отдельного рассмотрения.

В более явном виде тенденция к свободной композиции видна в Эмма-тэн-мандале (например, свиток начала XIII в. из храма Миидэра, иначе Ондзёдзи, у подножия горы Хизэй, ил. II). Известны три версии Эмма-тэн-мандалы, во всех *хондзон* предстает сидящим на быке, с посохом, увенчанным человеческой головой. Его окружают божества *ранга тэн* (индийского происхождения), а также божества подземного мира (даосского происхождения). Мандала, почитавшаяся в школах эзотерического направления Тэндай и Сингон, предположительно восходит к китайскому прообразу. По своей композиции названный памятник значительно отличается от мандалы обоих миров и множества памятников ее круга. В ней отсутствует правильная геометрическая структура, столь характерная для мандал, используемых в медитативной практике. Персонажи в одеждах чиновников, решающие посмертную судьбу верующих, представлены в разнообразных ракурсах и позах. Памятник заставляет вспомнить верхнюю часть композиции Рокудо-э («Изображение шести путей существования») из храма Дзэнриндзи в Киото (вторая половина XIII в.), где вокруг бодхисаттвы

Кокудзо похожим образом расположены 10 адских чиновников. В ней же, в свою очередь, явно прослеживаются китайские прообразы эпохи Тан (VII–X вв.), например, композиции «Кшитигарбха и Десять царей ада» (стенная роспись пещеры в провинции Ганьсу, конец IX — начало X в., Британский музей).

Это очередное свидетельство широты источников формирования различных типов мандал на континенте, откуда происходили заимствования японскими художниками иконографических схем и живописных свитков, служивших образцами.

Появление ряда мандал связано с ситуацией и временем, когда многие не эзотерические школы создавали свои мандалы. Это весьма неоднородный круг памятников, поскольку для их композиций использовались самые разные источники — от элементов эзотерических мандал до старинных фрагментов храмовой живописи. Принцип, положенный в их основу, можно обозначить как «перечислительный». В одной из композиций собраны все почитаемые данной школы, в число которых наряду с божественными покровителями входят настоятели и учителя. Очевидно, что в этом случае показ иерархической структуры мироздания, увиденного через призму буддийского Закона, отступает на дальний план.

Дайнити-мандала (XIII в., храм Хорюдзи в Нара, создана, возможно, в Сайдайдзи) относится к кругу памятников, связанных с именем художника Эйдзон (1201–1290). Простая композиция этой мандалы, почитавшейся в школе Рицу, включает *хондзон* и четырех персонажей, размещенных по углам квадрата. Иконография не кажется чем-то необычным, такая сокращенная схема хорошо представлена и в японских мандалах эзотерических школ, и в континентальных образцах широкого географического ареала. Однако это самобытная композиция программного характера. Земные обожествленные персонажи (нижний ярус) соотносятся с божествами верхнего яруса: Кобо-Дайси (Кукай) — с бодхисаттвой — расправителем мудрости Кокудзо, Сётоку-тайси — с бодхисаттвой милосердия Нёйрин-Каннон, «превращенным телом» (*кэндзоку*) которой он почитался. Таким образом, создатель памятника демонстрирует глубокое знание эзотерических доктрин и принципов создания эзотерических композиций.

Култ принца Сётоку (574–622) привел к появлению такого уникального памятника, как Сёко-мандала (мандала принца Сётоку, 1254 г., храм Сёрёин монастыря Хорюдзи, преф. Нара). Он был создан в результате сотрудничества монаха Кэнсин и художника Гёсон. Идея и композиционная структура мандалы здесь использованы для изображения членов императорской семьи и придворных с целью проде-

монстрировать божественную природу Сётоку-тайси. Обожествление принца Сётоку началось уже в конце VII в., одним из главных центров этого культа стал основанный принцем храмовый комплекс Хорюдзи. К началу периода Хэйан принц уже почитался воплощением бодхисаттвы Каннон. Идеологический фундамент Сёко-мандалы составила и теория *хондзи-суйдзюку*, согласно которой синтоистские божества *ками* являются манифестациями будд и бодхисаттв. Персонажи представлены в мандале как *ками*, которые должны рассматриваться в качестве проявленных тел буддийских божеств. В центре композиции находятся фигуры двух женщин и мужчины, причем в середине помещена мать принца императрица Хасихито в белом одеянии монахини-аристократки. Слева от нее, также в монашеских одеждах, — Касивадэ Бунин, любимая супруга Сётоку, справа — сам принц. К концу периода Хэйан в популярной литературе Хасихито, Сётоку и Касивадэ стали идентифицироваться с триадой Амиды. Поэтому императрица, почитавшаяся земным воплощением будды, помещена в центр мандалы. Сётоку мыслился манифестацией Каннон, его супруга — Сэйси. Все персонажи мандалы имеют непосредственное отношение к принцу. Это его прошлые (*сэнсин*) и проявленные (*гэнсин*) тела, а также будущие тела (*госин*), или «28 поколений внуков» (то есть потомков). Двадцать пять царственных детей Сётоку, принцев и принцесс, ассоциируются с группой двадцати пяти бодхисаттв, сопровождающих Амиду на его пути к земле за душой праведника. Здесь представлены прошлые земные воплощения принца на континенте и в Японии, в том числе легендарная царица Шримала (Сёманн-бунин) и Кобо-дайси, последующие инкарнации в Японии, императоры Сёму и Сёбо. В нижней части мандалы — слуги и сподвижники Сётоку и даже его конь. Поэтому, несмотря на центральное положение императрицы в композиции, это все-таки не мандала Хасихито, а визуальное «резюме» культа Сётоку-тайси. Соответственно, и идея триады в изображении трех центральных персонажей не получила явного воплощения. Хасихито не выделена ни размером, ни позой, обе женщины представлены в полубороте, их взгляды обращены к принцу, который, в свою очередь, обращен к ним, и это, конечно, еще одна уникальная особенность Сётоку-мандалы.

Таким образом, активное взаимодействие старых нарских школ и эзотерического буддизма, прежде всего школы Сингон, основатель которой Кукай считал такое взаимодействие своей важной задачей, породило новое направление развития мандалы в Японии, привело к созданию своеобразных памятников. Основой для их композиционных и стилистических решений могут становиться любые доступные

памятники. Например, мандала школы Куся (первая пол. XII в., храм Тонан-ин монастыря Тодайдзи в Нара) опирается на очень древний и повсеместно распространенный композиционный принцип — триада в обрамлении свиты. В центре исторический будда — Сяка-Нёрай, к которому школа возводит свое учение. Триаду с ним составляют бодхисаттвы Фугэн и Мондзю. Триаду окружают десять патриархов. По содержанию эта мандала, как и вышеописанные мандалы школы Хоссо, посвящена передаче учения, прославлению школы и утверждению ее божественного авторитета. То, что у хинаянистской школы Куся появляется собственная мандала, — знамение времени. Обращает на себя внимание композиционное и пространственное решение памятника. Божества и патриархи помещены в объемно решенный пейзаж, к сожалению, к сожалению, почти утраченный. Частичное перекрывание фигур подчеркивает глубину пространства. Куся-мандала построена с использованием прямых цитат из очень ранних памятников. Фигура будды Сяка восходит к Хоккэ-мандале второй половины VIII в., которая некогда была передана в храм Тодайдзи (ныне в Бостоне). Источником для изображения десяти патриархов послужила роспись створок дверей в павильоне Дайбуцудэн в Тодайдзи (завершены в 752 г.), для божеств-охранителей — роспись створок в павильоне Кайдан-ин того же монастыря (755 г.). Это предопределило архаический стиль памятника, который хранился в храме Тонан-ин, принадлежавшем школе Куся.

Мотив триады, служащей центральной частью мандалы, имеет в японском буддизме старую традицию с глубокими корнями, уходящими на континент. Как и многие другие идеи, первоначально заимствованные извне, она получила самостоятельное развитие, приведя к появлению самобытных памятников. Своеобразное воплощение этого мотива представляет собой Тайсяку-тэн-мандала из храма Муродзи (префектура Нара), датируемая началом периода Хэйан. Это стенная роспись *кондо*, изображающая центральное божество с двумя фланкирующими его персонажами меньшего размера, по четырем сторонам от которых правильными рядами изображены «Тысяча буддийских божеств» (в действительности 98 фигур). Подчеркнем, что построение вокруг триады не характерно для эзотерических мандал. Этот иконографический мотив становится центральным в живописи Чистой земли будды Амида, которая имела в Японии долгую и плодотворную историю развития. Будда Амида почитается в буддизме направления махаяна как владыка расположенного на западе рая, Чистой земли (*гокураку дзёдо*) и соотносится в эзотерике с заходящим солнцем и по-тусторонним миром. Это один из самых популярных персонажей буд-

дийского пантеона среди разных слоев японского общества в периоды Фудзивара (898–1185) и особенно Камакура. В Японии культ Амида появился не позднее VII в.

Почти не вызывает сомнений китайское происхождение композиции Тайма-мандалы, воплощающей образ Чистой земли будды Амида (например, два свитка XIV в. из Художественного музея в Кливленде и Музея изящных искусств в Бостоне). Это самая старая и популярная из трех мандал амидаизма, связанных с основными для этого течения буддизма священными текстами. Фактически она служит иллюстрацией к «Сутре созерцания Будды Бесконечной жизни» (Каммурёдзюкё). Японская традиция приписывает ее создание монахине Хонё, принявшей постриг в 763 г. в монастыре Таймадэра (Нара) и монаху школы Санрон Тико (709–780) из храма Гангодзи в Нара, которым являлся во время медитации сам будда (в различных образах). Таким образом, мандалы Чистой земли в Японии оказываются предшественницами эзотерических мандал, привезенных из Китая Кукаем. В середине центральной части Тайма-мандалы, изображающей «чудесные проявления Чистой земли», на украшенной драгоценностями платформе восседают на лotosовых тронах Амида, проповедующий трем вновь рожденным, бодхисаттвы Каннон и Сэйси. Таким образом, центральная часть этой композиции — *Амида-сандзон*, триада Амида-Нёрай. Это очень значимый иконографический мотив, составивший (как самостоятельно, так и в сочетании с образами других божеств) основу амидийских мандал и близких к ним композиций. Традиция воплощения в японском искусстве триады Амида с Каннон и Сэйси является весьма древней. Так, роспись на тему Амида-сандзон в *кондо* монастыря Хорюдзи, созданная под очевидным влиянием китайской живописи эпохи Тан, датирована VII в. В скульптуре это также давний и популярный мотив, который уже в самых ранних своих воплощениях мог связываться с темой Западного рая, как, например, в декоре алтаря Тагибана (кон. VII — нач. VIII в., Хорюдзи).

Значительные черты сходства с композициями на тему рая имеет Хоккэ-мандала (VIII в., Музей изящных искусств в Бостоне), в стиле которой исследователи прослеживают влияние китайской живописи эпохи Тан. Она основана на «Сутре о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы» и изображает Шакьямуни, проповедующего многочисленному собранию учеников, бодхисаттв и небожителей. В мандале из Бостона триада Сяка-Нёрай, дополненная значительно меньшими фигурами бодхисаттв, помещена на первый план обширного горного ландшафта с деревьями и облаками, виднеющиеся вдали архитектурные постройки представляют рай. В этой проповеди Будда, раскрыв свою истин-

ную природу, пообещал спасение всем живым существам. Важно, что иконография будд Шакьямуни и Амитабха развивалась в тесной взаимосвязи. Эта связь восходит к индийской махаяне, где Амитабха олицетворял исторического Будду. В Японии на этапе усвоения буддизма Амида нередко путали с Сяка-Нёрай.

Иконография Хоккэ-мандалы претерпела серьезные изменения под влиянием эзотерического буддизма, в ритуалах которого она активно использовалась. Композиция приобрела черты сходства с Тайдзокай-мандалой. Это красный восьмилепестковый лотос, обрамляющий сакральный центр — пагоду, внутри которой представлены в позах медитации Сяка-Нёрай и Тахо-Нёрай, по просьбе которого и ведется проповедь, а также расположение «сонма божеств» правильными рядами в соответствии с четким геометрическим построением композиции, в качестве примера можно привести свиток эпохи Хэйан из Хорюдзи. В школе Хоккэ-сю, названной впоследствии по имени ее основателя — Нитирэн (1222–1282), «Сутра Лотоса» становится единственным сакральным текстом, а произнесение *даймоку* (сакральная фраза «Слава сутре о Цветке лотоса чудесной дхармы») — главным культовым действием. Поэтому, хотя Нитирэн отвергал эзотерические ритуалы и мандалы как средство обретения истинного знания, он включил в число сформулированных им «Трех великих тайных законов» поклонение «истинно почитаемому» (*го-хондзон*) — мандале, составленной из иероглифических надписей, центральной из которых является *даймоку*. Надписи соответствуют буддам Сяка и Тахо, присутствующим на проповеди бодхисаттвам и живым существам.

Рост популярности Амида в Японии начинается уже в IX в. Особенное значение культ Амида приобретает с середины XI в., с началом объявленной буддийскими монахами «эры конца Закона» и распространением среди верующих эсхатологических настроений. Идет интенсивное развитие иконографии, в частности возникает особая тема — «Схождение будды Амида на землю за душой усопшего» (*Амида-райго*). Согласно традиции, первое такое изображение было создано монахом Гэнсин (942–1017), однако не исключено, что попытки придать этому сюжету художественное воплощение предпринимались и ранее. Одно из первых упоминаний о нем связано с монахом Гомё школы Хоссо, которому на смертном одре в 834 г. было явление Амида в сопровождении свиты. Текст монаха Гэнсин фактически содержит описание композиции *райго*. Однако сохранившиеся в искусстве воплощения темы схождения Амида относятся к более позднему времени. Одним из самых ранних живописных произведений на эту тему является так называемая Мукаэ-но-мандала (букв. «мандала

встречи»). Это масштабная (общая длина свыше 4 м) роспись на шелке (в позднейшее время разрезана на три части), которая хранится в храме Юсихатиманко Дзюхатика-ин монастыря Конгобудзи и является коллективной собственностью монастырей и храмов комплекса Коясан. Сделанная в 1587 г. надпись на обороте утверждает, что роспись исполнил Гэнсин в возрасте 24 лет, то есть в 965 г. Однако общепринятая научная датировка относит памятник к концу XI в. Тем не менее вполне возможно, что это копия с работы Гэнсин, что косвенно подтверждается фактом «переезда» произведения в 1571 г. на гору Коя с горы Хиси, его предыдущего местопребывания, опять-таки вопреки легенде, приписывающей это деяние самому патриарху Кукай, основателю школы Сингон и монастырского комплекса Коясан. Симметричная композиция на основе триады, фронтальность и статичность персонажей, символический пейзаж роднят свиток с ранними, восходящими к китайским прообразам памятниками, в том числе с Тайма-мандалой и Хоккэ-мандалой VIII в.

Итак, иконография *райго* формировалась на основе уже имевшейся традиции изображения образа Амида и темы рая. Близость мандалам Западного рая, а также ряду ранних мандал, посвященных Сяка-Нёрай, была предопределена условиями начального этапа формирования амидийского культа в недрах учения ведущих школ японского эзотерического буддизма. Представляется, что изначально художественное воплощение темы *райго* мыслилось как мандала или по крайней мере в значительной близости идее мандалы. Это отражено уже в названии такого значимого памятника, как Мукаэ-но-мандала.

Дальнейшее развитие композиции *райго* шло по пути усиления динамичности, передачи бурного, стремительного движения, нарастания эмоциональности. Композиция *райго* отдалается от своего иконографического источника — ранних мандал Чистой земли и близкого круга образов как китайского, так и японского происхождения. Исчезают и элементы геометрической правильности построения, характерной для эзотерических мандал, внесших определенный вклад в амидийскую иконографию во втором периоде ее развития. Однако и на этом этапе сохраняется память о *райго* как мандале, о чем свидетельствуют знаменитый свиток из храма Сэйрёдзи. Госё-мандала (ил. III), или мандала будды Амида, явившегося со свитой за усопшим верующим, датируется периодом Намбокутё (1336–1392) и считается довольно точной копией с оригинала конца XII в. Этот памятник представляет собой очень подробное воплощение темы *райго*. В композиции присутствуют практически все изобразительные элементы, имеющие отношение к теме схождения Амида на землю.



III. Госё-мандала. Свиток. Период Намбокутё. Шелк, краски, тушь. Храм Сэйрёдзи, Киото

Нетрудно заметить, однако, что в большинстве случаев изображения *райго* не носят название «мандала», то есть традиция подобного именованья сцен «Схождения» быстро сходит на нет, и уже в XII, тем более в XIII в. напоминает о себе лишь в единичных случаях. Едва ли следует говорить о какой-либо сознательной реформе. Представляется, что в ходе эволюции иконографии *райго* идея мандалы естественным образом отходит в тень, поскольку, если в мандале главное — абстрактность, универсальность, вневременность и другие характеристики, способствующие воплощению вселенского начала, то в *райго* господствует личное, эмоциональное, происходящее в данный момент. Этот аспект в принципе противоречит смысловой идее мандалы, и в свитках *райго* она начинает уходить. Сакрализуется само пространство, где разворачивается действие *райго*, что вписывается в традицию пейзажной амидийской мандалы. Показательно композиционное и декоративное решение храма Феникса монастыря Бёдоин (Удзи, префектура Киото, 1053 г.). Храмовый комплекс, включающий озеро и сад, фактически представляет собой пространственную мандалу Чистой земли. Это, безусловно, не было случайностью, поскольку амидийские храмы и мыслились как образ рая на земле. В оформлении храма Феникса прослеживается и аспект *райго*, на что прямо указывают росписи дверных створок на эту тему.

Совершенно самобытную группу составляют мандалы, относящиеся к жанру *суйдзяку-га*. Название жанра происходит от кон-



IV. Мандала трех святилиц Кумано. Свиток. Ок. 1300. Шелк, краски, тушь. 134×62. Художественный музей Кливленда

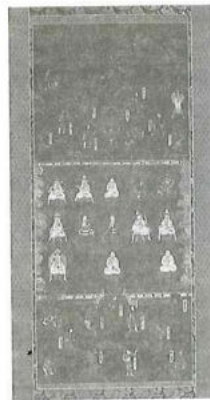
цепции *хондзи-суйдзяку*, согласно которой синтоистские божества являются временными воплощениями (*суйдзяку*) будд и бодхисаттв, то есть их проявлениями на уровне феноменов. В рамках синто-буддийского синкретизма с периода Хэйан началось сближение и соотнесение друг с другом синтоистских святилиц и буддийских храмовых комплексов и их главных божеств. Такие комплексы, центры синкретических культов, создают собственные мандалы. В храмовых (*мия*) мандалах воспроизводится «священная география» святилица и его окрестностей. Синтоистские божества в антропоморфной форме в них не изображаются, они пребывают в них в своей природной форме, поэтому главными объектами изображения становятся архитектурные сооружения или элементы ландшафта. Они могут дополняться образами буддийских божеств, которые занимают подчиненное ландшафту положение. В мандале «Три святилица Кумано» (ок. 1300 г., Художественный музей Кливленда, ил. IV) мы видим изображения святилиц Хонгу, Сингу и Нати. Маленькие фигурки в белых нимбах — буддийские божества *хондзи*. Относящаяся к тому же типу мандала святилица Нати (кон. XIV — нач. XV в., Художественная галерея Фрир) включает, помимо архитектурных сооружений, сонм божеств и почитаемый божеством (*ками*) водопад. Мия-мандалу святилица Сасуга-тайся (XIII–XIV вв., Художественный музей Университета Северной Каролины, ил. V) отличает двойная линия гор с диском солнца над ними — устойчивый элемент



V. Мандала святилища Касуга-тайся. Свиток. XIII–XIV вв. Шелк, краски, тушь, золото. Художественный музей Университета Северной Каролины

Касуга-мандал самых разных типов. Гора Микаса на первом плане, покрытая пышной растительностью, ассоциировалась с Фудараку, раем бодхисаттвы Каннон.

Большую вариативность решений демонстрируют сонгё-мандалы, иначе *хондзи-суйдзюку*, например Кумано-мандала (период Намбокутё, Музей Метрополитен, ил. VI). Это изображение *ками* в антропоморфной форме и их «исходных форм» — буддийских божеств. Выделяются несколько подтипов, таких как Хондзюку-мандала (пары божеств), Хондзибуцу-мандала (только буддийские божества), Суйдзюку (только *ками*). Особый интерес представляет Хондзибуцу-мандала (нач. XIV в., Британский музей, ил. VII), являющаяся примером чрезвычайного сокращения иконографической схемы. Главный почитаемый одного из четырех святилищ Касуга Амэ-но-коянэ-но-микото представлен в «изначальной форме», как бодхисаттва Дзидзо. Фоном ему служат горы Касуга и Микаса, вершины которых виднеются в верхней части мандалы; на фоне горных вершин — вышеупомянутая группа *хондзибуцу*. Лишь эти символические элементы делают очевидной связь свитка с группой мандал Касуга-тайся. В остальном памятник не имеет формальных признаков мандалы, и его легко принять за священное изображение буддийского божества, если не учитывать тра-



VI. Кумано-мандала. Свиток. Период Намбокутё. Шелк, краски, тушь. Музей Метрополитен



VII. Мандала божества святилища Касуга-тайся в форме Дзидзо-босацу. Свиток. Нач. XIV в. Шелк, краски, тушь. 134,9×40,4. Британский музей

дицию восприятия и, соответственно, изображения священного места как мандалы.

Глубоко своеобразна Сика-мандала (букв. «оленья»), изображающая оленя, священное животное Касуга, часто вместе с деревом *сакаки*, а иногда и с зеркалом, символизирующим солнечный диск, например свиток периода Намбокутё (1336–1392, Художественный музей Кливленда, ил. VIII). Почитание оленя как священного животного имеет в Касуга давние традиции. Семейства Накатоми и Фудзивара чтили оленя как животное своего прародителя Амэ-но-Коянэ. Олень соотносился и с бодхисаттвой Каннон, а культ этого божества в комплексе Касуга играл очень важную роль. Свет на данную композицию проливает эпизод из «Кодзики», посвященный вызволению Аматэрасу из грота: Амэ-но-Коянэ держал дерево *сакаки*, на ветки которого было повешено огромное зеркало.

В большом количестве создавались посвященные популярнейшим синто-буддийским комплексам паломнические мандалы (*санкэй*), целью которых было познакомить паломников с территорией комплекса, проходимыми на ней ритуалами и связанными с ней легендами. Известны также изображения святилища Касуга как рая. Мандалы типов *мия*, *хондзибуцу* и *санкэй* имеются и у храмового комплекса Хиэ-Санно.



VIII. Сика-мандала. Свиток. Период Намбокутё. Шелк, краски, тушь. 212,7×63,3. Художественный музей Кливленда

Представляется логичным завершить разговор об эволюции японских мандал свитком «Водопад Нати» (кон. XIII в., Художественный музей Нэдзу, Токио). Композиция со встающим из-за гор в правом верхнем углу лунным диском, очевидно, является выделенным и увеличенным фрагментом Кумано-мандалы и, как справедливо указывают исследователи, относится к жанру *суйдзюку-га*. Действительно, этот памятник можно считать финалом эволюции идеи мандалы в Японии. Это не просто пейзаж, а прежде всего изображение священного места или природного объекта, которое само по себе почиталось как божество. Источником для храмовых мандал стала фундаментальная концепция эзотерического буддизма, представляющая весь мир как бесконечное и безграничное тело Вселенского будды. Из подобного понимания естественно вытекает тенденция сакрализации всех жизненных энергий и самого пространства. Ландшафты и живые существа в равной степени сопричастны мудрости и милосердию будды, и мандала выступает как символическое изображение стоящей за материальными феноменами истинной реальности.

Литература и интернет-ресурсы

1. Буддизм в Японии. М., 1993.
2. Виноградова Н. А. Иконографические каноны японской космогонической картины Вселенной — мандала // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
3. Игнатович А. Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания. Человек и мир в японской культуре. М., 1985 (в сетевой версии — от 29 августа 2005 г.).
4. Трубникова Н. Н. Обряды рода Фудзивара (в сетевой версии — от 2008 г., <http://trubnikovann.narod.ru/Nara09.htm>).
5. Elizabeth Ten Grotenhuis. Japanese mandalas: representations of sacred geography, 1999, University of Hawaii Press, 1999.
6. Henri de Lubac, History of Pure Land Buddhism. <http://www.bdca.org.au/BDDR/bddr12no5/pureland.html>
7. Lori R. Meeks. In Her Likeness. Female Divinity and Leadership at Medieval Chuguji. Japanese Journal of Religious Studies, 34/2, 2007.
8. Louis Frederic. Buddhism. Introduction to Buddhist's iconography. Paris, New York, 1995.
9. Robert F. Rhodes. The Beginning of Pure Land Buddhism in Japan: From its Introduction through the Nara Period.
10. Sherman E. Lee, Reflections of Reality in Japanese Art. Cleveland, 1983.
11. Кин то гин: гагаки-но нихон бидзюцу. Каталог выставки Токийского национального музея. Токио, 1999.
12. Нихон-кокухо-тэн. Каталог выставки Токийского национального музея. Токио, 2000.
13. <http://www.aisf.or.jp>
14. <http://www.britishmuseum.org>
15. <http://www.city.obama.fukui.jp>
16. <http://www.clevelandart.org>
17. <http://www.dartmouth.edu>
18. <http://la.nichirenshu.org>
19. <http://www.m.domaindx.com>
20. <http://www.metmuseum.org>
21. <http://moaart.or.jp>

Литературно-изобразительная семантика горы Фудзи (древность и Средневековье)

Гора Фудзи попадает в поле зрения японской культуры достаточно рано. Первый развернутый сюжет, связанный с Фудзи, который прочно остался в памяти культуры, содержится в описаниях провинций Японии «Фудоки» (указ о составлении «Фудоки» датируется 713 г.). В описании уезда Цукуба провинции Хитати (совр. префектура Ибараки) содержится следующее предание.

Когда бог-прародитель этой земли обходил горы, которые находились в его ведении, он попросился на ночлег на горе Фудзи, но местное божество отказало ему на том основании, что в этот день там справляли праздник нового урожая. В наказание за такое непочтительное обращение бог-прародитель проклял местное божество: «Пусть же гора, где ты живешь, будет безлюдной, пусть зимой и летом идет снег, садится иней и всегда будет холодно, пусть сюда не поднимаются люди и никто не приносит тебе пищи». На горе же Цукуба богу оказали достойный прием, и потому «на горе Фудзи всегда идет снег и подняться на нее невозможно, а на горе Цукуба собирается много людей. Они поют и пляшут, едят и пьют, и это не прекращается до сих пор»¹.

Таким образом, составители «Фудоки» заостряют внимание на неприступности покрытой снегом Фудзи, ее суровости, непригодности для проживания и сельскохозяйственной деятельности. Следует иметь в виду, что провинции Хитати и Суруга (на территории последней и высилась Фудзи) в то время находились на периферии Японского государства. Согласно традиционным географическим представлениям, Япония делилась на «Западную» и «Восточную». Японские столицы, где проживало большинство образованных («культурных») людей (аристократы-чиновники, буддийские священнослужители), были рас-

положены на Западе (в районе Кансай). Самая большая в стране равнина Канто и все земли к северо-востоку от нее относились к Востоку. В восприятии столичных жителей это были места мало освоенные, дикие, с редким и «некультурным» населением, что во многом соответствовало действительности.

Из официальных исторических источников древности хорошо известно, что Фудзи являлась действующим вулканом. Извержения воспринимались тогда как божественное наказание и именовались «божественным огнем». Считалось, что извержение может послужить предвестником мятежей, заговоров, неурожая, моровых болезней. Для умиротворения божественных сил и для того, чтобы бедствие не повторялось в будущем, устраивали моления синтоистским божествам, читали буддийские сутры.

Несмотря на удаленность и малую освоенность (а отчасти, возможно, именно поэтому) Суруга может выступать в это время и в качестве места, где продуцируются «чудесные» события. Так, в записях хроники «Сёку нихонги» за 757 г. сообщается, что в Суруга был обнаружен шелковичный червь, яйца которого образовывали надпись из шестнадцати иероглифов, общий смысл которых сводился к тому, что Индра (воспринимался в качестве одного из буддийских божеств) в надлежащее время (8-й день 5-й луны — годовщина смерти императора Сёму (701–756, на троне 724–749)) откроет «небесные врата» для Сёму, а правление его потомков будет долгим и успешным. В связи с этим новый девиз правления стал называться «Тэмпё ходзи», то есть «небесный — мир — сокровище — надпись» (Тэмпё ходзи, 1-8-13, 1-8-18).

Следует заметить, что шелковичный червь являлся принадлежностью той картины мира, которая напрямую связана с даосизмом (в то время уже впитавшим некоторые буддийские представления), игравшим значительную роль в становлении официальной идеологии тогдашней Японии. Придворная знать позиционировала себя в качестве общины даосских мудрецов, во главе которой стоит сам император, являющийся земной проекцией неподвижной Полярной звезды, вокруг которой окружение государя водит «хоровод»².

В толковании составителей хроники «шелковичный червь обладает окрасом тигра, но со временем меняет его; у него рот лошади, но он никогда не ссорится. Он живет под крышей и дает Поднебесной одежду. Он дает нам блеск шелковой нити, благодаря ему мы облачены в наши придворные одежды. И поэтому божественный червь явил нам знаки — через них мы познаем божественно-таинственное».

Видимо, провинция Суруга прочно связывалась в сознании столичных жителей с даосизмом, что можно обнаружить и в более ранних

записях хроники «Нихон сёки», где сообщается, что в окрестностях реки Фудзикава (питается снеговой водой с горы Фудзи) обнаружили похожее на шелковичного червя насекомое, которое сочли за божество страны Токоё — местообитание бессмертных даосских отшельников *шэньсянь* (яп. *синсэн*). Местные жители стали поклоняться ему, мечтая обрести долгую жизнь и богатство (Когёку, 3-7-0, 644 г.)¹.

Сама гора Фудзи также воспринимается сточливой культурой того времени в контексте даосского культа священных гор, в рамках которой они считались генератором чудесных событий и местом обитания бессмертных мудрецов. Поэтому в качестве одного из вариантов написания названия горы может выступать бинном, который записывается как «без-смертие».

В сборнике буддийских преданий «Нихон рёики» (рубеж VIII–IX вв., история I–28) повествуется о знаменитом подвижнике и кудеснике Эн-но Гёдзя (он же Эн-но Убасоку, он же Эн-но Сёкаку), который считается родоначальником движения горных отшельников — *сюэндо*, сами отшельники именовались *ямабуси*. В этой истории сообщается: подвижника оклеветали и при государе Момму (697–707) сослали на полуостров Идзу. Его чудодейство описывается так: «Однажды он прошел по морю, как по суку. Он вскарабкался на гору высотой в десять тысяч дзё и летал там, словно феникс. Днем волей государя он оставался на острове [древние тексты часто не различают понятия «остров» и «полуостров»], а ночью отправлялся на гору Фудзи в Суруга и там занимался подвижничеством. Чтобы вымолить освобождение от тяжкого наказания и оказаться поближе к государю, он взбирался на Фудзи по лезвию меча... В конце концов он стал святым и вознесся на небо»².

Таким образом, Фудзи рисуется как гора весьма труднодоступная, и ее покорение выглядит таким немислимым подвигом, что один только этот поступок способен (хотя бы и в теории) вызвать снисхождение государя.

В середине IX в. появляются два коротких сочинения среднерангового придворного чиновника (нижняя степень 5-го младшего ранга) и знатока китайской литературы Мияко-но Ёсика (834–879): «Ёсиносанки» («Записи о горах Ёсино», сохранились в фрагментах) и «Фудзисанки» («Записи о горе Фудзи»)³. В обоих сочинениях эти горы аттестуются как место, где подвизался Эн-но Гёдзя. Сведения о самом авторе этих сочинений содержатся, в частности, в сочинении Оэ-но Масафука (1041–1111) «Хонтё синсэн дэн» («Сведения о японских даосских отшельниках»), где он аттестуется в качестве человека, любящего «горы и воды», а также владеющего искусствами даосских отшельников.

«Ёсиносанки» и «Фудзисанки» следует, вероятно, рассматривать как «парные», взаимодополняющие сочинения даосского толка. Но если горы Ёсино расположены неподалеку от столицы и они уже были неоднократно прославлены в качестве обители даосских святых, которым уподобляли себя высшие чиновники (см., например, китайязычную поэтическую антологию «Кайфусо», 751 г.⁶), то Фудзи в таком качестве в сочинениях придворных появляется впервые. К тому же следует помнить, что «горы Ёсино» — это горный массив, т. е. священных гор там много, а Фудзи — одна.

В «Фудзисанки» подчеркивается высота горы: «ее высоту невозможно измерить»; «внимательно посмотрел в книгах, но не обнаружил, что есть гора выше ее»; «ее вершина достигает Неба»; «ее вершина выситя над облаками»; «с ее вершины видно море» (кратчайшее расстояние по прямой от Фудзи до побережья Тихого океана составляет более 20 километров), причем оно видно на «несколько тысяч ри».

Последнее утверждение отсылает нас к образу горы-острова Хорай (кит. Пэнлай), на котором, как считалось, и обитают даосские святые. Действительно, в «Фудзисанки» прямо утверждается, что Фудзи является обиталищем даосских святых. В качестве доказательства сакральности Фудзи приводятся два недавних «случая», произошедших уже на памяти автора. В годы Сёва (834–848) с вершины горы скатился драгоценный круглый камень, в котором было проделано отверстие. Он выпал из украшенных прекрасными камнями занавесей дворца святых даосских отшельников, который расположен на вершине горы. О втором случае, относящемся к 875 г., сообщается: во время праздника, отправлявшегося в 11-й луне, над вершиной горы появились две танцующие красавицы в белых одеяниях (имеются в виду даосские небожительницы).

Судя по всему, слава Фудзи как даосской святыни была достаточно велика. В самом Китае в X в. появляется сочинение, где упоминается о маге Сюй Фу (яп. Дзё Фуку, жил при императоре Цинь Ши-хуане, 221–206 гг. до н. э.⁷), который якобы попал в Японию в поисках пилюли бессмертия. Согласно его «свидетельствам», гора Фудзи и есть Хорай, склоны которой круты, она высока и окружена с трех сторон морем, а на ее вершине горит огонь. Драгоценные камни с горы днем скатываются вниз, а ночью занимают прежнее место. На горе всегда слышится музыка⁸.

Эти сведения были почерпнуты китайцами от японского монаха Кодзюн, который попал в Китай в 958 г. Это первое упоминание о Фудзи в китайских источниках. Следует, однако, иметь в виду, что данное предание было для китайской традиции, безусловно, периферийным.

Но для самих японцев оно являлось предметом гордости и свидетельствовало о том, что и в самом Китае (культурном доноре и безусловном авторитете для тогдашней Японии) знают про Фудзи. Поэтому в дальнейшей легенда о Сюй Фу будет кочевать из одного японского сочинения в другое. Тем не менее следует помнить, что в рассказе японского монаха Фудзи вовсе не стоит особняком, а его рассказ о горе Кимпусэн (или Оминэ, префектура Нара), которая являлась намного более популярным местом для паломников и квалифицировалась Кодзюн как «первая по чудесам», отличается большей детализацией. Вместе с тем обитателей столицы неизменно поражали размеры Фудзи. В сборнике художественной прозы «Исэн моногатари» (X в.) с трепетом говорится, что Фудзи «раз в двадцать» больше знаменитой своими размерами и буддийскими монастырями горы Хиэй (ее высота составляет 848 метров, расположенной на окраине столицы Хэйан (Киото)).

Итак, Фудзи оказывается достаточно прочно вписанной в даосскую картину мира, где обретенное бессмертия — важнейшая цель адепта, являющегося образцом для других. В заключительной части «Повести о старике Такэтори» («Такэтори моногатари», рубеж IX–X вв.) ее главная героиня — небожительница Кагуя-химэ — отказывает не названному по имени императору в любовных притязаниях на том основании, что она является не человеком, а небожительницей. Перед своим вознесением на Небо в качестве компенсации и утешения она дарит императору сосуд с напитком бессмертия. Император же отправляет посланца на Фудзи (поскольку ее вершина ближе всех к Небу), где тот откупорил сосуд и возжег этот эликсир, пламя от которого не угасло до сих пор. Поскольку посланец поднялся на Фудзи в сопровождении множества воинов, то и иероглифическое название Фудзи (богатство + воин) следует истолковывать как «гора, богатая воинами». Таким образом, намечается связь между Фудзи и государевыми воинами, то есть властью. В то же самое время Фудзи фигурирует в контексте неудавшейся любви, чем еще раз подтверждается ее бесплодие.

В «Фудзисанки» указывается, что на горе Фудзи имеется синтоистское святилище, посвященное «великому божеству Сэнгэн». Оно было известно достаточно хорошо. Согласно хронике «Сандай дзидзуроку», оно было основано в 865 г. В списке синтоистских святилищ, приведенном в «Энгисики» («Установления годов Энги», X в.), в провинции Суруга фиксируется 22 святилища, но только Сэнгэн квалифицируется как «большое», остальные же относятся к «малым». Таким образом, святилище Сэнгэн было наиболее почитаемым в данной провинции. Но когда в конце X — начале XI в. был составлен общепонский офи-

циальный список из 22 святилищ, которые пользовались наибольшим признанием и помощью государства (императорского двора), святилище Сэнгэн в него не попало, что, безусловно, отражает его реальное (т. е. периферийное) место в государственной жизни. Все 22 святилища находились неподалеку от столицы, в так называемых «внутренних провинциях» (Кинай), образуя магический пояс («крепостную», или же «горную» стену) по защите «государства» от разного рода природных бедствий, напастей, мятежей, болезней и нечисти. В то время под «государством» столичная (хэйанская) аристократия понимала исключительно саму себя.

В «Энгисики» также указывается, что в святилище Сэнгэн поклоняются «великому светлomu богу» — *даймэдзин* (термин «мёдзин» изначально записывался иероглифами «известное божество»). В случае с Фудзи (святилищем Сэнгэн) под «великим божеством» следует, вероятно, понимать Кагуя-химэ. Соотношение Фудзи именно с женским божеством выглядит совершенно естественным в картине мира, которая господствовала в те времена. Дело в том, что горы рассматривались прежде всего как водный резервуар — все японские реки берут начало в горах. Вода же в натурфилософских построениях китайских (а след за ними и японских) мыслителей соотносилась с женским началом — *инь*. Горы, таким образом, воспринимались в контексте культуры плодородия.

Фудзи определялась как местообитание божеств, при этом самим людям она представлялась недоступной. Хотя в VIII–X вв. буддийские «святые» достаточно активно осваивали горные вершины, строили там храмы и занимались подвижничеством, достоверные свидетельства о покорении Фудзи отсутствуют, что, вероятно, объясняется ее реальной труднодоступностью, связанной прежде всего с вулканической активностью этой горы. Она выступает в качестве преграды, преодолеть которую способны только самые достойные.

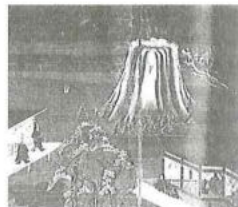
В 917 г. средний государственный советник (тюнагон) Фудзивара Канэсукэ составил жизнеописание принца Сётоку-тайси (574–622, «Сётоку-тайси дэнряку»). Принц был известен прежде всего как проповедник буддизма, но по прошествии трех веков в результате произошедшей циклизации он стал восприниматься и как «культурный герой» вообще. В жизнеописании приводится, в частности, эпизод, где сообщается, что ко двору были доставлены «добрые кони» из всех провинций. Лошади из провинции Каи были признаны «божественными». У них были белые ноги и черный круп. Сётоку-тайси решил испытать одну из них, и она одним махом перемахнула через Фудзи, так что принц очутился в провинции Синано (префектура Нагано).

Данное предание о Сётоку-тайси пользовалось широкой известностью в средневековой Японии, придавая образу Фудзи дополнительную авторитетность — точно так же, как и Фудзи придавала, в свою очередь, авторитетность образу Сётоку-тайси.

Из письменных свидетельств известно, что изображения Фудзи имелись на ширмах, но самое раннее дошедшее до нас изображение Фудзи фиксируется в «Сётоку-тайси эдэн» («Живописное жизнеописание принца Сётоку-тайси») и оно связано с упомянутой легендой. Первоначально это изображение (датируется 1069 г.) на раздвижных перегородках принадлежало буддийскому храму Ситэннодзи, затем храму Хорюдзи (возле города Нара), теперь оно хранится в Токийском государственном музее (имеет статус «государственного сокровища»). Похожие изображения, связанные с этим эпизодом, имеются и в других изобразительных источниках. Их объединяет то, что нарисованная на них Фудзи не имеет ничего общего с реальной горой. На одних изображениях ее форма более всего напоминает пупырчатый и изборожденный морщинистыми расщелинами цилиндр, на других мы наблюдаем три «складчатых» пика. Подобные изображения священных гор ведут свое начало от китайской (даосской) традиции, где они (включая Хорай) предстают в форме недоступного для подъема цилиндра. Трехчленная структура обуславливалась тем, что Небо состоит из трех ярусов (слоев), преодолев которые, даосский святой может попасть в мир, где правит небесный император¹⁰. Разумеется, сделать это нелегко. Этим обстоятельством и обусловлен выбор Фудзи в качестве «препятствия» для Сётоку-тайси, который сумел преодолеть его.

Изображение Фудзи (ил. I, II) с отвесными склонами имеется и в иллюстрированной рукописи «Исэ моногатари» (датируется периодом Камакура, 1185–1333). Словесное пояснение, имеющееся в одной из рукописей, еще более красноречиво свидетельствует о том, что на Фудзи невозможно взобраться: «Эта гора широка наверху и узка внизу»¹¹. Словом, трудно отделаться от ощущения, что столичные аристократы как бы соревновались друг с другом: кто из них сумеет вообразить себе более непрístupную Фудзи. При этом «даосская» Фудзи изображалась в соответствии с китайским каноном, который не предполагает наличия на вершине снежной шапки. Не предполагает этот канон и изображения вулканического дыма над горой. Японские художники следовали этому канону, хотя в синхронных поэтических текстах снег и дым выступают в качестве неотъемлемых признаков Фудзи.

Осмысление Фудзи в японоязычной поэзии существенно отличается от того, что мы видим в живописных текстах. Вернее, не отличается



I. Сётоку тайси эдэн. Рукопись. Период Камакура — начало периода Муромати. Храм Эйфукудзи. (Из: Кокусай нихон гаку. 2005. № 3. С. 144)



II. Гора Фудзи. Иллюстрированная рукопись «Исэ моногатари». Период Камакура. Музей Кубо (Kanagawa). (Из: Кокусай нихон гаку. 2005. № 3. С. 144)

от них, а, скорее, дополняется ими. Ведь авторы этих двух категорий текстов принадлежали к одной и той же культуре, они общались друг с другом, но разная форма дискурса проявляла разные смыслы, синхронно присутствующие в культуре. Интересно, что эти смыслы, похоже, ничуть не противоречили друг другу.

Горы были одним из основных объектов поэтического творчества. Лучшие поэты заслуживали прозвища *касэн*, т. е. «поэта-святого», где под святым понимается даосский мудрец, который обретает свои чудодейственные способности именно в горах. В первой японоязычной поэтической антологии «Мангёсю» (середина VIII в.) имеется довольно много песен, посвященных горам. Наибольшее количество упоминаний приходится на долю гор Ёсино (более 70). Помещены там и 11 песен, в которых фигурирует Фудзи. По этому показателю Фудзи прочно входит во вторую по численности группу, где присутствуют также горы Цукуба (15), Микаса (11), Миморо (9) и др.

В одних стихотворениях «Мангёсю» воспеваются первозданная мощь Фудзи — покрытая снегом, высящаяся над облаками, недоступная, необжитая и неудобная гора, на которую при этом невозможно взглянуть досыта. Она выступает как место противоборства стихий огня и снега: огонь пожирает снег, снег тушит пламя. В других стихотворениях антологии мы встречаемся с метафоризацией Фудзи, которая уподобляется любви. Ее огнедышащее жерло — жар неугасимой любви: недолгая летняя зелень деревьев на склонах — тень для влюбленных, подъем на гору — трудный путь к желанной любви, туманы на Фудзи, в которых так легко потеряться, — препятствие для любви, короткая любовная ночь памятна, как камнепад на Фудзи, любовь вечна, как снег на ее склонах. Поскольку во времена «Мангёсю» Фуд-

зи была действующим вулканом, поэтическая образность, связанная с Фудзи, имела под собой реальные основания.

В дальнейшем «любовный код», с помощью которого, в частности, толкуется Фудзи в «Манъёсю», становится одним из доминирующих в придворной поэзии. Так, в первой (и авторитетнейшей) японоязычной императорской антологии «Кокинсю» (905 г., № 1028) говорится: «Так гори же, гори, моя любовь — как пламень напрасный [в жерле] Фудзи. И богам не развеять дым этот праздный».

Во время составления «Кокинсю» вулкан Фудзи находился в состоянии временного покоя и никакого дыма над вершиной не наблюдалось. В предисловии к антологии ее главный составитель Кино Цураюки (868 (?) — 945 (?)) советует: людям, которые слышали о том, что над Фудзи уже больше не поднимается дым, остается только утешать свое сердце стихами. То есть предназначением поэзии объявляется не фиксация реального состояния дел (реального пейзажа), а постоянное «оживление» тех смыслов, которые были первоначально смонтированы в литературный образ (в данном случае, в образ Фудзи). И тогда образ становится реальностью. В «Кокинсю» не так много стихов посвящены Фудзи — всего пять. Но во всех них над Фудзи вьется дым.

В сознании столичных обитателей сформировался образ вулканической Фудзи. И во многих своих культурных проявлениях они подчеркивали это обстоятельство — вне зависимости от того, как обстояли дела в реальности. В культуре аристократов был очень развит игровой компонент. После снегопада они могли построить снежную горку, устроив ее так, чтобы с вершины поднимался дымок¹². Сохранились сведения и о том, что во время поэтических турниров в качестве украшения сооружали Фудзи из благовоний и поджигали их¹³.

Помимо дыма над вершиной, другим неперенным литературно-поэтическим атрибутом Фудзи был снег. Если другие горы характеризовались в стихах аристократов обычно через растительный код (весенняя сакура, осенний клен и др.), то для образа Фудзи ее растительный покров имел подчиненное значение, и в этом отношении место Фудзи в символической географии Японии было уникальным. Реальная Фудзи освобождалась от снежной шапки на два месяца в году, но в поэтической традиции она была покрыта снегами вечными.

В «Иса-моногатари» (эпизод № 8 в русском переводе, соответствует № 9 в современных японских изданиях) его герой (считалось, что это был знаменитый полубог-демон поэт Аривару-но Нарихира), уви-

дев, что в конце пятой луны на Фудзи лежит снег, складывает стихотворение, в котором говорится:

*О ты, гора,
не знающая времени, ник Фудзи.
Что за пора, по-твоему, теперь,
что снег лежит, как шкура
пятнистая оленя, на тебе?¹⁴*

Таким образом, Фудзи характеризуется как гора, которая не подвержена изменениям в соответствии с временами года. Далее в этом эпизоде белый цвет снежной шапки еще более подчеркивается уподоблением формы Фудзи куче соли на морском берегу (в Японии залежи каменной соли отсутствуют, поэтому ее добывали выпариванием из морской воды). В дальнейшем в поэтической традиции Фудзи будет неизменно определяться как гора, покрытая снегом.

Другая авторитетнейшая поэтическая антология — «Синкокинсю»¹⁵ — была составлена в 1201 г. по указанию бывшего императора Готоба (1180–1239, на троне 1183–1198), который после отречения от престола принял постриг. Известно, что раздвижные перегородки в его монашеском обиталище в Киото были украшены изображениями 46 знаменитых видов Японии, среди которых имелось и изображение Фудзи. В составленной в 1207 г. самим Готоба поэтической антологии, для которой он велел сочинять стихи девяти поэтам (сам он был десятым), помещено 460 стихотворений — по одному стихотворению одного поэта на каждый вид.

В предисловии к «Синкокинсю» говорится, что в этом собрании есть песни, превозносящие цветение сакуры на горе Тацута — весной, голос кукушки, тоскующей о возлюбленном на горе Каннаби (Асука), — летом, разбрасываемые ветром багряные листья кленов на горе Кацураги — осенью, снег на вершине Фудзи — зимой. Таким образом, Фудзи представлена как олицетворение зимы, как одна из четырех главных «сезонных» гор Японии. Но если три остальные горы расположены в самой непосредственной близости от столицы (совр. префектура Нара), то Фудзи — единственная «сезонная» гора, расположенная на периферии государства. Не будет преувеличением сказать, что гора Фудзи была для носителей придворной культуры самым узнаваемым природным объектом, расположенном на периферии. В то же самое время необходимо помнить, что столичная поэтическая культура отдавала явное предпочтение объектам, расположенным неподалеку от Хэйана. В поэтологическом трактате «Ноин утамакура»

знаменитого поэта-монаха Ноин (988–?, входил в состав 36 «поэтов-святых» — *касэн*) указывалось, что слово «гора» в первую очередь ассоциируется с горами Ёсино, Асакура, Микаса и Тацута. В списке достойных (и привычных) для воспевания объектов в околоточичной провинции Ямасиро значится 86 единиц (из них 22 горы, 5 холмов, 1 пик), а в провинции Суруга — всего 10 (2 горы, включая Фудзи)¹⁶.

В «Синкокинсю» (№ 675) в слегка измененной форме приводится также стихотворение Ямабэ-но Акахито из «Манъёсю»: «Выхожу [на берег] бухты Таго и вижу: на белотканой вершине Фудзи по-прежнему падает снег». Это стихотворение было весьма авторитетным и в качестве такового вошло в знаменитое и широко растиражированное собрание «Сто стихов ста поэтов» Фудзивара-но Тэйка (30-е гг. XIII в.). Знание этого собрания считалось необходимым для всякого культурного человека, а потому оказывало существенное влияние на формирование (и на поддержание) образа Фудзи в японской культуре.

Большинство стихотворений «Синкокинсю», воспевающих «сезонные» горы и маркирующих таким образом времена года, восходит к «Манъёсю» или другим более ранним источникам (например, цитированное стихотворение Аривара-но Нарихира из «Исэ моногатари»). Ко времени составления «Синкокинсю» двигательная активность столичных аристократов сильно упала и только очень немногие из них имели возможность наблюдать Фудзи воочию. В своих поэтических сочинениях они пользовались по преимуществу *образом* Фудзи, созданным в более ранние времена.

Известнейший поэт Сайгё (1118–1190) оказался одним из немногих хэйанских аристократов, которому довелось увидеть Фудзи собственными глазами. После принятия монашества, обусловленного, как считается, несчастной любовью, в 1186 г. он совершил путешествие по стране. Одним из важных для него географических объектов оказалась гора Фудзи. В «Сайгё моногатари» («Повесть о Сайгё», середина XIII в.), представляющей собой жизнеописание поэта, утверждается, что Сайгё собственными глазами убедился, что над Фудзи вьется дымок. В «Синкокинсю» (№ 1613) приводится сочиненное им в это время стихотворение, в котором используется вполне привычная образность:

*Ветер сдувает
дым с Фудзи —
тает в небесах.
Так и жаркая моя любовь —
пути не знает.*

Действительно ли вился над Фудзи в это время дымок, остается загадкой. Японская поэзия отличается безграничной верностью привычным ассоциациям и не может поэтому считаться сколько-нибудь надежным источником для познания того, «как это было на самом деле». Поэты говорили о клубящемся над Фудзи дымке и в дальнейшем — стихи о дымке на Фудзи встречаются даже во второй половине XIX в., хотя последнее извержение Фудзи случилось в самом начале XVIII в.

Поскольку стиль жизни столичных аристократов характеризуется постоянным пребыванием в столице (они полагали, что только столичная жизнь достойна их утонченного вкуса), то и Фудзи появляется на страницах их прозы (повести, дневники) достаточно редко. В отличие от поэзии, в прозе установка на достоверность была выявлена намного сильнее.

В объемистом сочинении «Повесть о Гэндзи» (XI в.) Мурасаки Сикибу, которое может быть названо «энциклопедией жизни» хэйанской аристократии, упоминание о Фудзи встречается всего два раза. В одном эпизоде, где описываются приготовления к освящению статуи Будды, принц Гэндзи выказывает недовольство тем, что дым от благоуханных курений чересчур густ: «Поверьте, нехорошо, когда курения клубятся, словно дым над вершиной Фудзи». В другой сцене Гэндзи посещает престарелого монаха-целителя, живущего в горах, и осматривает оттуда столицу. Вид так нравится ему, что он произносит: «Совершенно как на картине. Право, живущий здесь не может ни о чем сожалеть», — на что один из его сопровождающих замечает: вот если бы принцу довелось побывать в других землях (букв. «в землях, где живут обычные люди» — «хито-но куни»), тогда он смог бы усовершенствоваться в живописи; вот, есть, например, гора под названием Фудзи¹⁷.

Таким образом, столичные аристократы не признают Фудзи «своей», она ассоциируется у них с местами, где живет неотесанное простолюдинье. Вместе с тем лицемерие Фудзи способно помочь в изучении живописи — деле, достойном «настоящего» аристократа. Но, разумеется, Гэндзи никакого путешествия не предпринимает, хотя, может быть, — чего не бывает! — он все-таки и нарисовал Фудзи. Просто Мурасаки Сикибу забыла нам об этом рассказать... В любом случае изображать (поэтически и живописно) Фудзи и любоваться ею — это два разных занятия, между которыми нет непосредственной связи.

Столичные аристократы, безусловно, прекрасно знали о существовании Фудзи, но они не стремились увидеть ее, не совершали туда путешествий или паломничеств. Объекты, которые они удостаивали своим вниманием, находились или в столице (Хэйан, которую все

чаще начинают именовать Киото), или в ее ближайших окрестностях. Аристократы могли увидеть Фудзи только в силу каких-то чрезвычайных жизненных обстоятельств. Самое раннее из сохранившихся действительно достоверных свидетельств очевидцев о горе Фудзи содержится в дневнике дочери чиновника Сугавара-но Такасуэ «Сарасина никки» (ок. 1060 г.)¹⁸. Ее собственное имя неизвестно, поэтому обычно ее именуют «дочерью Такасуэ» (1008–?). В 1020 г., во время возвращения в столицу из провинции, где служил ее отец, путь ее пролегал мимо Фудзи. Автор отмечает: «В этой провинции [Суруга] находится гора Фудзи. Из той провинции [Кадзуса], где я родилась, гора видна с западной стороны. Нигде больше нет горы с таким обликом. Это гора с необычным обликом: поскольку ее склоны сплошь покрыты зеленью, а вершина вечными снегами, кажется, что на фиолетовое платье надета белая короткая накидка. Вершина горы слегка уплощена, оттуда поднимается дым, а ночью виден и огонь».

После этого вполне реалистического (описание, несомненно, свидетельствует о вулканической активности) и одновременно лирического пассажа автор все же отдает должное Фудзи как месту, продуцирующему чудесные события. Дочь Такасуэ передает историю, рассказанную ей местным жителем. Согласно этой истории, каждый год на горе собирается «множество божеств», которые принимают решения об очередных чиновничьих назначениях в провинциях (к рассказчику исписанный прекрасным почерком листок с указанием на новые назначения был вынесен течением реки)¹⁹. Будучи сама дочерью чиновника, автор демонстрирует особую чувствительность по отношению к тому, как принимаются решения в «государственном аппарате», от чего напрямую зависит судьба ее отца и, следовательно, ее собственная тоже...

Дочь Такасуэ увидела не только снег на вершине Фудзи, но и ее «зеленый пояс». А такое сочетание не было свойственно поэтическим текстам, которые предпочитают говорить о снежной Фудзи. Поэтому в данном случае мы легко верим и в дым над горой. Обращает также на себя внимание, что при описании Фудзи автор «одевает» ее в женское платье, что еще раз подтверждает женскую сущность Фудзи, мужской наряд ей явно не к лицу.

Дочь Такасуэ была провинциалкой, ей страстно хотелось очутиться в столице, чтобы иметь возможность прочесть те многочисленные художественные прозаические произведения, которых она не могла увидеть в Кадзуса. Те же обитатели столицы, знания которых о Фудзи ограничивались поэтическим или же изобразительным преданием, бывали сильно удивлены несоответствием их заочного знания и дей-

ствительности — в случае если жизнь заставляла их совершить длительное путешествие.

Исторические обстоятельства сложились так, что с конца XII в. у столичных аристократов явилась большая необходимость в путешествиях. После кровопролитной борьбы за власть, главной ареной которой стали восточные провинции (одна из основных битв состоялась в 1180 г. в устье реки Фудзикава), в 1189 г. Минамото Ёритомо основал первый в истории Японии сёгунат, т. е. такую политическую структуру, где реальная власть принадлежит военному сословию — самураям. Этот сёгунат просуществовал до 1333 г. При этом императорский двор в Киото никто не упразднял.

Своей резиденцией Ёритомо выбрал деревушку Камакура, которая, согласно традиционным географическим представлениям, находилась на «Востоке» страны. Поэтому и официальная хроника этого сёгуната получила название «Восточное зеркало» («Адзума кагами»). В связи с этими событиями внимание, уделяемое столичной культурой Восточной Японии, также возрастает. Столичная (киотоская) культура волей-неволей была вынуждена считаться с появлением второго административного центра. Столичные чиновники-аристократы должны были время от времени совершать деловые путешествия до Камакуры, что не могло не оказать влияния на их мировосприятие.

В путевом дневнике «Токач кико» неизвестного нам автора, который покинул столицу в 8-й луне 1242 г., с нескрываемым удивлением говорится: «Покинул залив Таго и посмотрел на вершину Фудзи — говорят, что она покрыта вечными снегами, но только пока что не покрыта она снегом, высится в голубом небе. Очертания же ее намного красивее, чем на картинках с горами. Непонятно, на каких основаниях Мияко-но Ёсика в своих „Записях о Фудзи“ говорил о двух красавицах, которые зимой 17-го года Дзёган танцевали на вершине горы.

*Белые облака,
гонимые ветром
по Фудзи-горе,
на рукава одеяния
девы небесной похожи».*

Из текста не совсем понятно, какие «картинки» имеет в виду автор. Речь может идти как о самой Фудзи, так и об изображениях других гор. Выражение «красивее, чем на картинке» было достаточно распространённым в то время (так аттестовали, например, красавиц). Вспомним: известные нам ранние изображения Фудзи весьма далеки

от того, чтобы воспевать ее «красоту». Художники были склонны обращать внимание не на «красоту» горы, а совсем на другие аспекты, связанные с сакральностью и недоступностью Фудзи.

Показательно, что, высказывая сомнения в подлинности привычных сведений об облике Фудзи и о небесных девах, автор все равно не смог проигнорировать привычный образ — и он слагает стихотворение, в котором упоминается небожительница. Практическое визуальное знание, реализуемое в прозе, и поэтический дискурс оказываются разведены в разные «ящики» сознания. Когда выдвигается один ящик, другой мгновенно задвигается, и их содержимое не противоречит друг другу. А вместе они не открываются.

Другой путешественник, Асукаи Масаари (1241–1301), отправился из столицы на восток страны в 11-й луне 1280 г. В его путевом дневнике «Хару-но миямадзи» («Весенняя дорога в глубине гор») о Фудзи говорится следующее: «Внимательнейшим образом оглядел Фудзи. То, что на этой горе всегда лежит снег, объясняют тем [имеется в виду предание из „Хитати-фудоки“], что бог-создатель этой страны попросил там ночлега, на это ему ответили отказом, и тогда он совершил заклятие — потому здесь всегда холодно и гора покрыта снегом». В «Повести о старике Такэтори» говорится о том, что над горой клубится дым, поскольку здесь воскуряют эликсир бессмертия, но это «свидетельство» еще сомнительнее. В «Записях о горе Фудзи» [Мияко-но Ёсики] говорится, что «горы перед Фудзи [имеются в виду локальные пики] были созданы небожителями, спустившимися с Неба, но это очень странно».

В изначальном книжно-поэтическом восприятии авторов процитированных путевых дневников Фудзи представала как суровая, покрытая снегом гора, над которой клубится дым. Поэтому кто-то из авторов был поражен тем, что склоны летней (раннеосенней) Фудзи покрыты зеленью, а другой — тем, что никакого дыма не видно. Словом, образ Фудзи и ее реальный вид разительно отличались. Поэтому и прекрасно известные этим путешественникам легенды даосского происхождения, о которых говорилось выше, тоже вызвали у них чувство недоумения.

Конец периода Хэйан характеризуется глубоким укоренением буддизма среди всех социальных страт. Широкое распространение получает синкретическое вероучение хондзи-суйдзяку, согласно которому будды и бодхисаттвы получают в синтоистских божествах лишь временное воплощение. Обретает популярность и амидаизм — направление буддизма, в котором учение о рае и аде разработано с подкупающей тщательностью. Главными объектами поклонения в нем

выступают будда Амида (Амитабха, владыка рая) и бодхисаттва Митроку (Майтрея), предназначением которого является спасение всех людей в далеком будущем. Бином «Фудзи», который раньше часто записывался под влиянием даосизма как «без-смертие», под влиянием буддийского вероучения теперь нередко предстает как «[гора], богатая состраданием».

Поскольку XI–XII века отмечены в Японии напряженным ожиданием скорого наступления «конца учения Будды» (маппо), в стране распространилась практика погребения сутр на вершинах гор — над футлярами или же сосудами с сутрами сооружалось буддийское надгробие, что должно было обеспечить их сохранность для потомков. В неофициальной хронике «Хонтё сэйки» (составлена Фудзивара Митинори, ?–1159, охватывает период 935–1153 гг.) в записях за 1149 г. сообщается: «В провинции Суруга есть святой по имени Фудзи-сёнин, его имя — Мацудай [букв. «конец времен»]. Он поднимался на Фудзи несколько сот раз. На вершине Фудзи он построил храм под названием Дайнити»²⁰. Сообщается также, что Мацудай захоронил книги буддийского канона на вершине горы Фудзи. Подобные захоронения сутр носили действительно массовый характер, и в этом отношении Фудзи не представлял собой чего-то исключительного.

В это время даосские идеи постепенно идут на убыль, что было во многом связано с отсутствием в даосизме института церкви. И теперь люди уже ищут бессмертия (перерождения) не столько на горе Хорай, сколько в буддийском раю. Теперь буддизм и даосизм могут вступать в конфликтные и даже взаимоисключающие отношения. Так, в тексте одной молитвы второй половины XI в. прямо утверждается, что человек, переродившийся на Хорай, не может вознестись в рай будды Амида²¹.

Меняющаяся картина мира получает выражение, в частности, в том, что синтоистское святилище на Фудзи получает теперь статус буддийского храма, а почитаемые там божества объявляются временным воплощением вселенского будды Дайнити и именуются «бодхисаттвой Сэнгэн». Подобное отождествление местных божеств с различными буддами и бодхисаттвами происходило по всей стране.

В анонимном путевом дневнике «Кайдоки» («Записи о дороге вдоль побережья») за 1223 г. гора Фудзи привычно предстает в женском облике. Но одновременно она напрямую связывается и с буддизмом. Согласно этой записи, Фудзи «занимает полнеба и высится над другими горами. У вершины — птичья дорога, у подножья — оленья тропа. Следов человека не видно, высится одиноко. Снег похож на белый плавок, которым повязана вершина, облака напоминают длинный пояс,

что обмотан вокруг живота... Воистину эта гора — священная, она выше всех других. А раз священная — значит, она является временным воплощением будды Шакьямуни»²².

Тем не менее даосские идеи и концепты — пусть и не объединенные в целостную даосскую картину мира — продолжают свое существование. Журавли («транспортное средство» даосских мудрецов), сосны, хризантемы, черепахи (символы долголетия) и гора Хорай сохраняют свой благожелательный смысл и предстают в качестве аксессуаров новогодней обрядности. Сюжет о Кагуя-химэ прочно закрепляется в литературном и религиозном обороте. В театре Но играется пьеса «Фудзи» (ее первоначальный вариант принадлежал, видимо, самому Дзэами), где посланец китайского императора занят поисками эликсира бессмертия в Японии, а Фудзи напрямую отождествляется с Хорай. Сходные мотивы, связанные с миром даосских бессмертных, представлены и в пьесе «Хагоромо», где в конце действия небесная дева исчезает в небесной дымке над Фудзи²³. Во многих других пьесах Но местом пребывания бессмертных объявляются горы Ёсино. Все эти талисманы, обереги, идеи и мотивы сохраняют свое значение и не выбрасываются «на помойку» культуры, хотя теперь они осмысливаются преимущественно в буддийском контексте.

К этому времени вулкан Фудзи вступил в состояние относительного покоя (последнее извержение случилось в 1083 г., следующие регистрируются в 1435 и 1511 гг.), что создавало более благоприятные возможности для подъема на гору, чем стали пользоваться последователи разных буддийских школ и более всего горные отшельники (*ямабуси*) — приверженцы *сюэндо*. Однако следует иметь в виду, что Фудзи не была самой популярной горой в их среде. Гораздо большей известностью пользовались все-таки горы в окрестностях Нара и Киото, в особенности горы Оминэ и Кимпсээн.

Тем не менее популярность Фудзи среди паломников, безусловно, росла. Это находит свое отражение, в частности, в росте числа живописных изображений Фудзи. Однако теперь абрис «буддийской» Фудзи является вполне узнаваемым и мало походит на прежние «цилиндрические» изображения, которые не имели ничего общего с реальностью. По всей вероятности, это было связано в первую очередь с тем, что, утрачивая свои даосские коннотации, Фудзи превращалась в объект реального паломничества. Разумеется, большая доступность вершины Фудзи и «уменьшение» прежней крутизны не означали утраты своей общей сакральности.

К 10-й годовщине кончины буддийского святого Иппэна (1239–1289), который основал школу Дзисю (одна из разновидностей амидаизма),

его ученик Энъи составил иллюстрированное жизнеописание своего наставника («Иппэн хидзирэ-э» — «Изображения святого Иппэна»), в котором, в частности, запечатлены места, где побывал со своей проповедью Иппэн. Путешествовал он и в окрестностях Фудзи, которая, правда, не играет никакой непосредственной роли в повествовании, выполняя функцию ландшафтного маркера. Художник изобразил гору с точки, которая находится у западного берега залива Суруга. Она полностью покрыта снегом, что соответствовало поэтическим представлениям, но не соответствовало изображениям «даосского типа».

В то же самое время это, пожалуй, первое из известных нам изображений, где Фудзи имеет не цилиндрическую, а уже конусовидную форму. Однако склоны горы все равно намного круче, чем они есть на самом деле, что, разумеется, должно было подчеркнуть ее труднодоступность. Но по сравнению с другими горами, на которых побывал Иппэн и которые представлены в этом свитке, Фудзи все равно выглядит гораздо менее неприступной. В любом случае на этом изображении Фудзи, вероятно, впервые демонстрирует «узнаваемый» конусовидный облик, по которому ее легко отличить от других священных гор. И именно этот способ изображения Фудзи восторжествует в дальнейшем. Показательно, что процитированный выше комментарий к изображению Фудзи из «Исэ моногатари» («широка верху и узка внизу») имеется только в одном списке этого произведения, в остальных же этот пассаж заменен на утверждение, что Фудзи напоминает по форме соляную гору²⁴. Таким образом, с течением времени и по мере реального освоения Фудзи ее мысленный образ меняется, а склоны приобретают большую пологость. Обращает на себя внимание также то, что на склонах Фудзи имеется пять борозд-ущелий (см. цв. ил. 4, 5). По всей вероятности, это связано с фиксируемой в письменных источниках намного позже легендой о том, что в правление императора Коан (традиционные даты 392–291 до н. э.) с вершины Фудзи скатилось пять камней, которые оставили на ее тулове свои следы²⁵.

Сёгуну из рода Асикага вернули ставку из Камакура в Киото, в район Муромати. В это время Фудзи становится самостоятельным объектом для изображения. Если более ранние изображения этой горы были вписаны в «литературный» контекст и представляли собой иллюстрации к повествовательным текстам (жития Сётоку-тайси и Иппэна, «Исэ-моногатари»), составляя его часть, то теперь Фудзи может эманицироваться от словесности.

Скажем прежде всего о так называемых «паломнических мандалах». На них представлены знаменитые буддийские (синтоистские) храмы и святилища. Изображения имели массовый характер и были

часто писаны на дурной бумаге. По всей вероятности, они покупались паломниками в соответствующих святых местах в качестве амулетов — для демонстрации их на своей малой родине, для возбуждения набожности и в качестве доказательства того, что они действительно побывали там, где это требовалось. На многих изображениях присутствуют сгибы, свидетельствующие, что они проделали с путешественниками немалый путь и не предназначались для «любования»: в отличие от шелковых свитков их никогда не вешали в доме, а держали в каком-то укромном месте.

Картина Каю Мотонобу (1477–1559) изображает зигзагообразную дорогу, ведущую на вершину Фудзи. Мы видим паломников, отправляющихся из местечка Михо-но Мацубара на побережье залива Сугару, которые достигают заставы Киёми-но Сэки на тракте Токайдо, затем буддийского храма Сэйкэндзи, пересекают реку Фудзикава, омывают свое тело под водопадом, достигают храма Асама (Сэнгэн) и затем, одетые в белые одежды, устремляются к вершине. По правую и левую сторону от трехвершинной горы расположены Солнце и Луна, придающие картине соответствующую вневременность и явственно уподобляют Фудзи мировой буддийской горе Сумеру. На трех вершинах Фудзи имеются изображения будд — Дайнити (букв. «Большое солнце»), Махавайрочана — (космический, вселенский Будда), Амиды (владыка рая) и Якуси (целитель). Будда Дайнити, как уже указывалось, считался аватарой бодхисаттвы Сэнгэн. То, что будда Амиды помещен в центре, свидетельствует о том, что дорога на вершину ведет в рай (цв. ил. 6).

Обращает на себя внимание, что Фудзи представлена на картине Мотонобу с тремя развернутыми на плоскости вершинами. Подобное изображение священной горы является достоянием японской традиции и не характерно для Китая. Однако в самой Японии именно такая репрезентация становится в это время общеупотребительной. Если раньше мы видели «складчатые» пики «даосской» горы, то теперь эти пики «развертываются» на плоскости, становятся более пологими. Символика трех вершин также подверглась переосмыслению, приобретает буддийские смыслы. Теперь вершина Фудзи уподоблялась цветку лотоса (ее могли так и называть — Лotosовый пик — Фуёхо), ее трехчастная структура выражала идею о трех буддийских мирах, которые находятсЯ под защитой будд.

Вместе с широким распространением в Японии дзэн-буддизма Фудзи часто появляется и на свитках монахов-художников, связанных с этой школой. Они работали в технике монохромной живописи (суйбоку-га), цветовая гамма которой представляет собой сочетание

черного и белого — черной туши и белого фона. Основным объектом изображения являлись горы, в том числе и расположенные в Китае, которых художники, как правило, никогда не видели. Они и не нуждались в этом, поскольку руководствовались установкой на изображение ландшафтов идеальных, а не реальных. Горы и сопутствующие им потоки (реки, ручейки, водопады) представлялись идеальным местом для самосовершенствования, местом, над которым не властен бег времени. Эта вневременность и выражалась в черно-белом колорите изображений.

На свитках дзэнских художников Фудзи появлялась очень часто. В настоящее время в письменных источниках насчитывают 165 упоминаний их живописных произведений, отображающих тот или иной пейзаж, на 63 из них была изображена Фудзи (самых изображений сохранилось намного меньше)²⁶. Совершенно очевидно, что достаточно часто художники рисовали Фудзи «из головы», сообразуясь лишь с традицией. Монахи-поэты, сочинявшие на китайском языке, тоже часто складывали стихи о Фудзи, но при этом они так же часто признавались, что никогда не видели ее воочию, довольствуясь уже существующими изображениями (образами). Монах Танко Сокэн (1386–1463) писал:

*О Фудзи лишь слышал,
сам не видел и не бывал.
Смотрю на картину — восторг.
Сесть бы в седло, стихи возлашая,
тысячу ри до Востока покрыть —
увидеть чистое небо и вершину в снегу.
Путь далёко-далёко
по восточной сторонке лежит.*

Отсутствие необходимости видеть Фудзи, для того чтобы «правильно» отразить ее образ, хорошо выражено в стихотворении Кисэй Рэйкэн (1402–1488):

*Крута и гордо-одиноко высится Фудзи —
Не только на востоке — во всей вселенной.
Стоит увидеть ее средь белого дня, в ясном небе.
Но увидеть снежные склоны — не значит гору понять.*

Атрибутом «настоящей» страны были священные горы. Или хотя бы одна гора. Если в начале своего «культурного» существования Фудзи представляла как ипостась Хорай, то теперь дзэнские монахи могут

позиционировать Фудзи как «двойника» горы Сумеру (Шумеру). Так, в стихотворении на китайском языке монаха Тэнгьин Рютаку (1421–1500) говорилось:

*Кроме горы
Сумеру, есть
еще одна Сумеру.
Кто же назвал ее Фудзи?
В шестой луне там идет снег,
Холод пронзает до кости.
Горчичное зерно бы разрезать,
Громаду бы Фудзи скрыть...*

Смысление Фудзи с буддийской точки зрения с неизбежностью вело к вписыванию ее в «международный» контекст. В упоминавшейся пьесе театра Но «Фудзи» сообщается о том, что гора Фудзи будто бы «перелетела» из Индии, на ней, по указанию Кагуя-химэ, загли эликсир бессмертия, а потому на Фудзи искали эликсир бессмертия и китайцы, и, следовательно, ее «облик не имеет равных». Контекст, в котором употреблено понятие «облик» (*ёсоои*), не оставляет сомнений в том, что речь идет не столько о «красоте» Фудзи, сколько о «приспособленности» горы для чудес. Указание на ее индийское происхождение (а Индия однозначно воспринималась как родина буддизма) служило свидетельством ее высочайшего статуса в картине мира.

Одним из художников, работавших в технике *суйбокуга*, был знаменитый Сэсю (1420–1506), который во время своего паломнического пребывания в Китае изобразил, в частности, и Фудзи. Его ученик скопировал изображение и привез копию в Японию. Облик Фудзи на этом свитке был легко узнаваем. Этот свиток вызвал множество подражаний (известно по крайней мере 26 его копий), вид на Фудзи именно с этой точки был признан каноническим.

Данная точка расположена в местечке Михо-но Мацубара на побережье залива Суруга. Облик Фудзи предстает здесь с характерным для изображений того времени абрисом: с тремя закругленными и симметричными вершинами. Присутствие на изображении буддийского храма подчеркивает буддийскую составляющую культуры того времени, сосны — наряду с самой Фудзи — придают изображению благожелательные смыслы, которые еще раз подчеркивают вневременную, вечную сущность этой горы. Подобная трехвершинность, как уже говорилось, является достоянием японской традиции, однако сравнительно невысокие скалы за храмом Сэйкэндзи выполнены полностью



Ш. Сэсю. Гора Фудзи и буддийский храм Сэйкэндзи. XV в.
Художественный музей Эйсай бунко (Токио).
(Из: Нихон бидзюпукап. Токио, 1997. С. 485)

в духе китайской живописи. Ничего подобного в реальном пейзаже, в который вписан Сэйкэндзи, мы не обнаружим. В этом отношении изображение Фудзи в «японском» духе и изображение окрестных скал в русле китайской традиции обнаруживают важную точку соприкосновения: к природным реалиям эти изображения имеют весьма опосредованное отношение.

На упомянутом выше свитке китайский литератор Чжань Чжунхэ (яп. Сэн Тюва) оставил свои стихи (сочетание на одной плоскости изображения и стихов-комментариев, принадлежащих разным людям, было распространенной практикой того времени). В этих стихах китайский мастер восхищается огромностью Фудзи и говорит о том, что лестница, ведущая на Небо, расположена на Фудзи. Он пишет о вечном снеге на горе, который не тает даже в шестой луне, уподобляет Фудзи лотосу. Затем он обращается к храму Сэйкэндзи, где в уединении и тиши живут престарелые монахи. В конце стихотворения поэт высказывает желание отправиться в путешествие «на восток» (т. е. в Японию), добраться до Михо-но Мацубара и заполучить одежды небожительниц. Чжань Чжунхэ обнаруживает в своих стихах хорошее знание японских «воображаемых» (культурных) реалий — ясно, что перед тем, как написать стихотворение, он получил от японских коллег исчерпывающий «инструктаж» (ил. Ш).

Живописные свитки приверженцев дзэн-буддизма и подписи к ним являются проекцией одних и тех же представлений, они являются единым текстом, в котором живопись и слово дополняют друг друга.

Помимо космической составляющей, в стихотворениях на китайском языке могут содержаться и вполне реалистические наблюдения: пора бы уже выпасть снегу, а он еще не выпал; живописно описывается игра света на склонах Фудзи, и т. п. Такие детали с несомненностью

свидетельствуют о том, что некоторые дзэнские монахи все-таки добирались до Фудзи.

Интересно, что подобных развернутых и детальных поэтических описаний Фудзи на японском языке не имеется. Стихотворцы, сочинявшие на родном языке, предпочитали видеть Фудзи полностью такой, какой она предстает в прошлых «классических» сочинениях. Буддийские паломники поднимались на Фудзи, но они предпочитали молчать. Высказывается мнение, что для них гора Фудзи представлялась «телом божества» (*синтай*), описание которого было табуировано²⁷. Или, может быть, паломники были не настолько образованны? А скорее всего, они были настолько поглощены своими религиозными переживаниями, что им было не до световых эффектов.

* * *

Во времена древности и Средневековья гора Фудзи неизменно выступает как место особенное и чудесное, однако чудеса, которые там происходят, непосредственным образом зависят от той картины мира, в которую вписан и сам «регистратор» этих чудес. Вместе с тем необходимо отметить, что для образованных обитателей Японии, которые концентрировались по преимуществу в столице Хэйан (Киото), Фудзи имела, безусловно, периферийное значение. Они вообще полагали, что «настоящий» человек может жить только в Киото. Киото отличался наиболее высокой концентрацией «культуры», и по этому показателю ни одно место в стране не могло хотя бы отдаленно приблизиться к столице. В связи с этим гораздо большей популярностью в среде столичных аристократов пользовались горы, расположенные в непосредственной близости от императорского дворца. Это Ёсино и Кумано, горы Кимпунсон и Оминэ, Хизэй и Коя, на которых были выстроены огромные и влиятельные буддийские монастырские комплексы. Суруга же неизменно воспринималась столичными жителями как глухая провинция.

Тем не менее можно констатировать достаточно большое внимание, которое уделялось Фудзи в древней и раннесредневековой Японии. Причем в зависимости от идейных установок человека образ горы мог получать достаточно различные толкования. Он был связан и с отличающимися друг от друга религиозными интерпретациями, и с любовными переживаниями. Однако мы не находим в текстах почти никаких следов того, что Фудзи воспринималась современниками как «красивая» гора, предназначенная для праздного «любования». Исключение представляют лишь некоторые пассажи из путевых дневников. Фудзи не была по-настоящему «интегрирована» и во властные структуры: в отличие от Киото или Камакура власти не строили там буддийских

храмов и синтоистских святилищ, которым они оказывали первоочередную и достаточно щедрую финансовую поддержку. Освоение Фудзи (как культурное, так и паломническое) носило по преимуществу стихийный характер.

Имеющиеся в нашем распоряжении ранние образцы изображения Фудзи свидетельствуют о том, что художники и поэты, каких бы ценностных ориентаций они ни придерживались, в те времена изображали Фудзи лишенной «портретного» сходства. Они следовали сложившимся образцам и руководствовались ими, а не личным визуальным опытом. Их целью было создание образа недоступной для обычного человека священной горы, они подчеркивали ее неизменные, неподвластные времени характеристики, на фоне которых человеческая жизнь с ее преходящими эмоциями выглядит особенно эфемерно. В зависимости от убеждений и даже вида дискурса, они достигали своих целей с помощью различных изобразительных, словесных и образных («вообразительных») средств, которые давали возможность живописать Фудзи даже тогда, когда описывающий или изображающий вообще никогда не видел (да и не стремился видеть) ее воочию. Благодаря этому они без помех запечатлевали Фудзи именно такой, какой хотели ее видеть, избегая, таким образом, возможных стрессов и психологических травм от столкновения с непредсказуемой, а потому неприятной действительностью.

¹ Древние фудоки / Пер. К.А. Попова. М.: Наука, 1969. С. 34.

² Об образе японского императора в древности см.: А. Н. Мещеряков. Японский император и русский царь. Элементарная база. М.: Наталис, 2004.

³ Нихон сёки. Анналы Японии / Пер. Л. М. Ермаковой, А. Н. Мещерякова. СПб.: Гиперион, 1997. Т. 2. С. 136–137.

⁴ Нихон рёйки. Японские легенды о чудесах / Пер. А. Н. Мещерякова. СПб.: Гиперион, 1995. С. 65.

⁵ Издание «Фудзисанки» (входит в китайскоязычную антологию «Хонгё мондзуй») см. в серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй», Токио: Иванами, 1964. Т. 69. С. 413–417. Русский перевод М. В. Грачева см. в книге: Япония в эпоху Хэйан (794–1185). Хрестоматия. М.: РГГУ, 2009. С. 55–56. (Серия «Orientalia et Classica»). Труды Института восточных культур и античности. Вып. XXIV)

⁶ Торомыгина М. В. Ёсино в поэтической антологии «Кайфусо» // Политическая культура древней Японии. М.: РГГУ, 2006. С. 81–107. (Серия «Orientalia et Classica»). Труды Института восточных культур и античности. Выпуск VII)

- ⁷ О Сюй Фу (яп. Даё Фуку) см. на русском языке: Лантев С. В. Японская судьба китайского мага Сюй Фу // Япония. Путь кисти и меча. 2002. № 2.
- ⁸ *Камигаито Кэнъити*. Фудзисан. Сэй то би-но яма. Токио: Тюко синсё, 2009. С. 46.
- ⁹ Исэ моногатари / Пер. Н. И. Конрада. М.: Наука, 1979. С. 47.
- ¹⁰ *Такэя Юкиэ*. Фудзисан-но иконородзи то нихондзин-но синсэй // Фудзисан то нихондзин. Токио: Сэйкюся, 2002. С. 22.
- ¹¹ Там же. С. 23.
- ¹² Повесть о Сагоромо. Повесть о Такакура / Пер. В. И. Сисаури. М.: Наталис; Рипол классик, 2007. С. 166.
- ¹³ *Вада Рицукю*. Хэйан дзидай-но Фудзисан. Акагарэ то осорэ-но айда // «Фудзисан то нихондзин». Токио: Сэйкюся, 2002. С. 183.
- ¹⁴ Исэ моногатари. С. 47.
- ¹⁵ Русский перевод «Синкокисю» см.: Синкокисю / Пер. И. А. Бороиной. М.: Coral Club International, 2000.
- ¹⁶ Нихон кагаку тайкэй. Токио: Кадзама сёбо, 1958. Т. 1. С. 75, 91, 94.
- ¹⁷ *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи / Пер. Т. Л. Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2002. Т. 2, гл. «Сверчок-колокольчик». С. 102; Т. 1, гл. «Юная Мурасаки». С. 101.
- ¹⁸ Перевод этого произведения на русский язык см.: Сарасина никки. Одинокая луна в Сарасина / Пер. И. Мельниковой. СПб.: Гиперион, 1999.
- ¹⁹ Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Токио: Сёгаккан, 1971. Т. 18. С. 293–294.
- ²⁰ Цит. по: *Камигаито Кэнъити*. Фудзисан. Сэй то би-но яма. Токио: Тюко синсё, 2009. С. 55.
- ²¹ *Аmano Киёко*. Хорайсан. Икоку кара-но Фудзисанси // Кокусай нихонгаку. 2004, № 3, с. 143.
- ²² Цит. по: *Кубота Дзюн*. Фудзисан-но бунгаку. Токио: Бунсюн синсё, 2004. С. 92.
- ²³ Ёкёку — классическая японская драма / Пер. Т. Делюсиной. М.: Наука, 1979. С. 81–92.
- ²⁴ *Такэя Юкиэ*. Фудзисан-но иконородзи то нихондзин-но синсэй.— Фудзисан то нихондзин. Токио: Сэйкюся, 2002. С. 24.
- ²⁵ *Хаяси Радзан*. Хонтё дзидзай ко. Токио, 1988. С. 182. (Серия «Синто тайкэй», «Ронсэцу хэн». Т. 20)
- ²⁶ *Ямасита Ёсия*. Фудзи-но э. Соно тэнкай то сёсо // Фудзисан то нихондзин. Токио: Сэйкюся, 2002. С. 39.
- ²⁷ *Камигаито Кэнъити*. Фудзисан. Сэй то би-но яма. Токио: Тюко синсё, 2009. С. 89–92.

Взглянув, услышать: о традиционной музыке по японским гравюрам XVIII–XIX веков

Японская гравюра *укиё-э* представляет собой не только замечательный художественный феномен, но и интереснейшую иллюстрированную «энциклопедию японской жизни» XVIII–XIX вв., своеобразное зеркало, в котором отразились нравы и быт жителей японских городов, деревень, монастырей, их развлечения, мировоззрение и литературные пристрастия, интерьеры жилищ и костюмы, окружающая природа, а также музыкальные вкусы и предпочтения. Музыка была настолько глубоко интегрирована во все сферы жизни японского общества, что это не могло не найти воплощения в многоцветном калейдоскопе японской гравюры. Мы находим подтверждение этому в многочисленных изображениях музыкальных инструментов на гравюрах самой различной жанровой направленности — и на портретах красавиц — *бидзинга*, и в театральных гравюрах — *якуся-э*, и в изображениях детей — *кодомо-э*, и в ксилографиях — *муся-э*, посвященных военной тематике и подвигам знаменитых самураев, а также в сериях гравюр на известные литературные сюжеты.

Например, в знаменитой ксилографической серии Ёситоси Цукиока (1839–1892) «Цуки-но якуси» («Сто видов луны»), созданной в 1885–1889 гг. и посвященной событиям истории и мифологическим сюжетам Японии и Китая, мы можем видеть легендарного слепого музыканта Сэмимару, играющего на лютие *бива*¹; одну из героинь знаменитого средневекового романа Мурасаки Сикибу (973–1014 (?)) «Гэндзи-моногатари» — Цукуси-но Госэти, услаждающую слух двух придворных кавалеров игрой на 13-струнной цитре *кото*²; Минамото-но Ёсимицу, играющего на губном органе *сё* в лунном свете на верши-

не горы Арасигараяма³; печальную Арико, сидящую в лодке с лютней *бива* в руках⁴; наконец, известного военачальника и чиновника высокого ранга Фудзивара-но Ясумаса, играющего на флейте *ёкобу*⁵. Музыкальный инструмент появляется на гравюрах не только как «действующее лицо» известных исторических и литературных сюжетов, но и в символическом качестве — так, четырехструнная лютня *бива*, инструмент бродячих певцов и сказителей, является обязательным атрибутом изображений богини Бэнтэн (Бэндзайтэн), покровительницы людей искусства⁶. На известной гравюре Тотоя Хоккэй (1790–1850) «Бива и цветущая ветка сливы» из серии «Гогё» («Пять элементов»)⁷, созданной в 1820 г., та же лютня *бива* выступает в роли символа одного из пяти основных элементов — дерева. Изящные очертания музыкальных инструментов придают особую утонченность изображениям элегантных красавиц как в *укиё-э*, так и на произведениях, относящихся к живописным жанрам: например, на ширмах Иваса Матабэй (1578–1650) «Развлечения женщины» начала XVII в. или свитках Кацукава Сюнсё (1726–1792) из серии «Занятия женщин в течение двенадцати месяцев года»⁸ (ок. 1780 г.). По мере становления стиля в художественное пространство *укиё-э* оказывается вовлеченным практически весь японский музыкальный инструментарий — от инструментов придворного оркестра *гагаку*, буддийских ритуальных гонгов и колоколов, классических цитр и лютен до детских свистулек и барабанчиков.

Однако существует один инструмент, который стал своего рода визитной карточкой мира *укиё-э* — это *сямисэн* (см. цв. ил. 7). Как известно, само понятие *укиё* в книге японского писателя Асаи Рёи «Укиё моногатари» («Повесть о зыбком мире»⁹), вышедшей в середине XVII в., трактуется как стиль жизни, который предполагает «жить только настоящим, любоваться луной, снегом, цветами вишни и осенней листвой, наслаждаться вином, женщинами и песнями, давая увлечь себя потоком жизни так же, как пустую тыкву уносят воды протекающей реки»¹⁰. Мир, живущий по этим правилам, — это в первую очередь «мир цветов и ив», то есть мир «веселых кварталов», мест развлечений, населенных прекрасными жрицами любви. Знаменитый район Ёсивара в Эдо, интерьеры его многочисленных домов увеселений, борделей и чайных домиков, а также его обильные обительные обительницы на протяжении всей истории японской гравюры были основными объектами внимания художников. Так, на гравюре Хисикава Моробу (после 1618 — 1694) конца XVII в. в «Сцене Ёсивара и Асакуса»¹¹ мы видим куртизанок, которые занимают своих клиентов приятной беседой, угощают их чаем, а также развлекают игрой на *сямисэ-*

не — трехструнной лютне с длинным грифом¹². *Сямисэн*, обладающий необычным тембром звука — звенящим, «кисло-сладким», к которому примешиваются характерные «барабанные» щелчки (от ударов плектра по туго натянутой кожаной верхней деке), а в нижнем регистре — бурдонящее¹³ гудение, напоминающее варган, — был заимствован из Китая через острова Рюкю (ныне — Окинава) в середине XVI в. и очень быстро приобрел огромную популярность в городской среде как инструмент, аккомпанирующий пению и танцам, а также устным сказам *катаримоно* и театральным представлениям. Что же касается «мира цветов и ив», то именно звуки *сямисэна*, сопровождавшие традиционные для увеселительных заведений песни *коута* и *хаута*, а также танцевальные номера, являлись основной его музыкальной характеристикой и придавали развлечениям в «веселых кварталах» особое очарование; не случайны поэтому столь частые изображения *сямисэна* на гравюрах *укиё* в самых различных аспектах.

Так, красавицы на гравюрах жанра *бидзинга* очень часто держат в руках *сямисэн*, играя на нем с помощью специального плектра *баты*¹⁴, или настраивая¹⁵, или меняя лопнувшую струну¹⁶, или, стоя, опираются на него (см. цв. ил. 8, 9)¹⁷. Красавица играет на *сямисэне* вместе со своим возлюбленным¹⁸ либо, бережно отложив инструмент в сторону и аккуратно разместив плектр *баты* на нотной тетради, поправляет сложную прическу¹⁹.

Помимо собственно инструмента, художники изображают и его отдельные части или аксессуары. Кроме вышеупомянутого плектра *баты*, на гравюрах в качестве яркой детали, привлекающей внимание зрителя, часто фигурирует черный лакированный футляр для переноски *сямисэна* — *нагабако* (в пер. с яп. «длинный ящик»)²⁰. Вероятно, художников привлекала возможность подчеркнуть волнующие, чувственные изгибы тел прекрасных женщин, одетых в красочные многослойные кимоно, контрастом с геометрически строгой формой *нагабако*, как, например, на гравюре Кикугава Эйджан (1787–1867) «Ому Комати» из серии «Семь эпизодов из жизни Комати» (после 1815 г.)²¹. Уточним, что конструкция *сямисэна* позволяет разбирать его на несколько частей (корпус с нижней частью грифа, серединная часть грифа, колковая коробочка с верхней частью грифа), благодаря чему инструмент можно поместить в небольшой чемоданчик (в настоящее время профессиональные музыканты используют для транспортировки именно такой футляр). Однако благодаря изображениям на гравюрах можно заключить, что в XVII–XIX вв. гейши переносили инструмент только в *нагабако*. Причина в том, что гейша за один вечер посещала несколько чайных домов, поэтому, чтобы не тратить време-

ни на сборку и разборку инструмента, она предпочитала носить его в рабочем состоянии, готовом для музицирования. Как правило, помогал ей в этом слуга — *хакоя*, который также часто становился персонажем гравюр *укиё-э*. В серии Кэйсай Эйсэн (1790–1848) «Укиё сидзюхати кусэ» («48 дурных привычек зыбкого мира»), созданной в 1825 г., среди прочих отмечена и привычка *хакоя* слишком тесно прижиматься к сопровождаемой им красавице (лист «Гейша и слуга с футляром для сямисэна»)²². Дама, изображенная на гравюре, явно недовольна, в то время как *хакоя* недовольным никак не назовешь (очевидно, что художник был талантливым физиономистом).

Еще одна дурная манера, иллюстрируемая в упомянутой серии гравюрой «Дама, играющая на сямисэне»²³, — игра на этом инструменте пальцами, а не плектром, что часто практиковали гейши для придания особой чувственности инструментальному сопровождению (такой прием назывался *юбидзукаи*)²⁴. Для приема же, изображенного на гравюре Утагава Кунисада (1786–1865) «Дама с сямисэном» (из серии «Хякунин бидзё» — «Сто красавиц», 1820-е гг.)²⁵, названия не придумано, поскольку дама играет на *сямисэне* шпилькой для волос. Возможно, художник запечатлел некую экстраординарную ситуацию — красавица, придя на вечеринку, забыла взять с собой плектр или же во время исполнения пьесы плектр упал и треснул, из-за чего пришлось использовать для игры то, что было под рукой. Возможно также, что изображенная красавица часто использовала такой прием во время игры на *сямисэне* и благодаря этому получила известность. В любом случае трудно предположить, что художник просто не знал, как играют на *сямисэне*, поскольку остальные детали инструмента переданы вполне достоверно.

*Суримоно*²⁶ Ясима Гакутэй (1786 (?) — 1868) «Дама с сямисэном», относящееся приблизительно к 1820 г.²⁷, изображает юмористическую сценку, на которой кошка, подкравшись к лакированному черному сундуку для хранения туалетных принадлежностей, возле которого красавица настраивает *сямисэн*, пугается своего отражения в блестящей поверхности. Западные исследователи приводят это *суримоно* как один из редких примеров использования в гравюре техники цветных теней. Следует при этом заметить, что если бы художник изобразил *нагабако* вместо сундука, сцена приобрела бы сардонический характер, поскольку известно, что верхняя дека *сямисэна* делается из кошачьей кожи²⁸.

Общезвестно, что подобный интеркультурный контекст, в который встроена и область музыковедческого знания, значительно обогащает пространство художественного произведения, придавая ему

дополнительную глубину, а зачастую и помогает правильно интерпретировать сюжет. В качестве примера трудности атрибуции такого рода приведем *суримоно* Кацусика Хокусаэ (1760–1849) «Сангэнкома» («Трехструнный жеребенок») из серии «Умадзукуси» («Цикл гравюр, посвященный лошадям», 1822 г.) (см. цв. ил. 10)²⁹. В двухтомном каталоге собрания гравюр ГМИИ им. А. С. Пушкина, который мы уже цитировали выше, никак не объясняется происхождение названия листа и причины, по которым *сямисэн* может относиться к «лошадиной серии», тогда как разгадка достаточно проста. На упомянутой гравюре, помимо завернутых в матерчатый платок *фуросики* и отдельно лежащих нотных тетрадей, изображен инструмент «в разборе»: корпус *до* (или *тайко*) с нижней частью грифа³⁰, серединная и верхняя части грифа *сао* с колковой коробочкой *итомаки*, струнодержатель *нэо* из шелкового шнура, которым струны крепятся к нижней части грифа, декоративная парчовая накладка на верхнюю часть корпуса *до-каэ* и, наконец, съемная подставка под струны *кома*. Поскольку в переводе с японского языка слово *кома* означает также «маленькая лошадка, жеребенок», становится понятным упоминание *сямисэна* в «лошадином» контексте. Подобная ассоциация используется также в гравюре Тоёхара Кунитика (1835–1900) «Час лошади» из серии «Митата тэя нидзюёдзи но ути» («Пародийные сцены двадцати четырех часов»), созданной в 1891 г.³¹ Инструмент, благодаря «лошадиной фамилии» его конструктивной части, становится символом одного из двенадцати временных промежутков, на которые традиционно делились японские сутки (приблизительно с 11 до 13 часов).

Как уже упоминалось, вокально-инструментальные композиции, исполнявшиеся гейшами и куртизанками под аккомпанемент *сямисэна*, носили название *коута* («короткие песни») и *хаута* («популярные песни»). Благодаря специфике сферы бытования, этот жанр музыкального искусства развивался в соответствии с философией *ики* — утонченной чувственности, при этом тексты исполняемых пьес могли носить как откровенно эротический характер, так и строились зачастую на аллюзиях, двусмысленностях, игривых намеках. Приведем пример текста *коута* «Томэтэ мо каэру»³² — традиционной прощальной песни красавицы при расставании с возлюбленным:

Как я ни обнимаю тебя, ты все равно уходишь;
Как я ни упрашиваю,
Ты отскакиваешь от меня, как боязливая лягушка,
И, весь промокий, скачешь
Через тоскливые рисовые поля под ночным дождем.

Употребляемое в тексте выражение «промокнуть, попасть под дождь» звучит омонимично выражению «быть отвергнутым, лишенным чего-либо» (т. е. содержит намек на мужскую несостоятельность). Как уже говорилось, скрытый подтекст — одна из особенностей текстов песен *коута*; особенность же их ритмики и мелодики — свободная, «парящая» вокальная партия и прозрачная, ритмически скупая, построенная на игре тембров и использования обертонных партия *сямисэна*, с частым использованием остинатных (т. е. повторяющихся) метрических фигур, благодаря которым многие композиции становятся узнаваемыми. Именно поэтому в музыке *гэдза* театра Кабуки³³ столь часто цитаты из популярных в XVII–XIX вв. пьес *коута*. Так, мелодия «Цукуда» в исполнении *гэдза-сямисэна* используется во время различных спектаклей для обозначения в качестве места действия района реки Сумидагава в Эдо, поскольку Цукуда — название острова в устье этой реки. На этом острове располагались множество увеселительных заведений, владельцы которых переводили клиентов через реку в особых лодках; чтобы гости не скучали в пути и начинали получать удовольствие от посещения острова Цукуда уже на пути к нему, в лодке их развлекала гейша, играя на *сямисэне*. Поэтому мелодия «Цукуда» вызвала приятные воспоминания о путешествии на лодке и использовалась всегда, когда в центре сюжета оказывалась река Сумидагава. Можно предположить поэтому, что гейша с *сямисэном*, изображенная на триптихе Китагава Утамаро II (?–1831) «Наслаждение вечерней прохладой на реке Сумидагава», относящемся к первой трети XIX в., исполняет именно эту мелодию (см. цв. ил. 11)³⁴.

Поскольку речь зашла о театре Кабуки, заметим, что различные жанры музыки для *сямисэна*, относящиеся к эпическому (сказовому) стилю *катаримоно*, на протяжении всей истории этого традиционного театрального искусства формировали его звуковой облик, сопровождая драматическое действие, танец, пение актеров³⁵. Неудивительно поэтому, что художники, работавшие с театральной тематикой, создавая серии портретов известных актеров и театральные афиши, уделяли внимание и изображению *сямисэна*. Так, на гравюре Тёнобу Исикава (1711–1785) «Бродячие певцы: актеры Оноэ Кикугоро и Накамура Киёсабуро в пьесе театра Кабуки», созданной около 1750 г., актеры держат в руках *сямисэн* и смычковую лютию *кокою*³⁶. Тории Киёнага (1752–1815) изображает знаменитых актеров последней четверти XVIII в. Савамура Содзюро III и Иваи Хансиро IV в ролях Дзихэй и Кохару в знаменитой пьесе «Амидзима» на фоне помоста *хианадан*, на котором обычно располагаются певцы-сказители *гидаю* и музыканты-инструменталисты *сямисэн-ката*³⁷. Заметим также, что многие из художников, как, на-

пример, Кацукава Сюньэй (1762–1819), ученик знаменитого Кацукава Сюнсё, были хорошими музыкантами и знатоками театрального искусства, а Тории Киёмото (после 1645—1702), основатель династии театральных художников Тории, и сам был в прошлом актером *оннагата* (исполнителем женских ролей в театре Кабуки)³⁸.

Музыкальный ансамбль, сопровождающий спектакли театра Кабуки, носит название *дэбаяси* и включает в себя, помимо обязательного *сямисэна*, флейту (*нокан*, *такэбуэ*, *рютэки*) и три вида барабанов в виде песочных часов: ручной *коцудзуми*, плечевой *оцудзуми* и напольный *симэдайко*. Подобного рода ансамбль, иногда называемый просто *хаяси* (от японского *хаясу* — играть, аккомпанировать), сопровождает синтоистские праздники *мацури* и спектакли классического театра Но (в первом случае ансамбль называется *мацури-баяси*, во втором — *нобаяси*). На гравюрах *укиё-э* можно видеть как отдельные изображения инструментов ансамбля *хаяси* (например, в сериях *окуби-э*, погрудных портретов красавиц)³⁹, так и весь инструментальный состав в целом, аккомпанирующий танцевальным номерам, — как, например, на *суримоно* Кацусика Хокусая «Танец гейши в сопровождении ансамбля *хаяси*», созданном около 1802 г.⁴⁰ Однако можно найти и более интересные примеры изображений инструментов ансамбля *хаяси*. Так, на вертикальном диптихе Тории Киёнага «Продавец вееров и красавицы», относящемся приблизительно к 1780 г.⁴¹, мы видим барабанчик *коцудзуми*, подвешенный за один из оплетающих его шнуров к карнизу крыши двухэтажного дома с верандой. Известно, что одним из основных условий извлечения из *коцудзуми* звонкого, высокого, то есть «правильного» звука является абсолютная сухость его ударных мембран, для чего, например, мембраны барабана театра Но перед каждым спектаклем прогревают на жаровне с углями, а если спектакль особо продолжительный, то долго игравший и «отсыревший» барабан прямо на сцене меняют на свежeproгретый. Глядя на описываемую нами гравюру, мы видим разомлевших красавиц на веранде в распахнутых больше обычного кимоно, подымающих продавца вееров, и понимаем, что художник постарался создать впечатление очень жаркого дня как с помощью яркого, светлого фона, так и посредством различных деталей, к которым относится и барабанчик, вывешенный на самый солнцекпек, явно для просушки. Таким образом, музыкальный инструмент становится своеобразной смысловой закладкой («*сиюри*», по выражению Мацуо Басё⁴²), вокруг которой строится повествование, а знание специфики бытования инструмента позволяет нам воспринимать не только текст художественного произведения, но и ориентироваться в его контексте⁴³.

Таким образом, изображение музыкального инструмента на японских гравюрах *укиё-э* может быть одновременно и отличительным признаком, своего рода эмблемой времени и пространства, и атрибутом божеств, исторических деятелей, литературных персонажей, и смысловой деталью, усиливающей впечатление от художественного произведения, и даже главным действующим лицом, вокруг которого строится графическое повествование. Поль Клодель, искусствовед, культуролог, классик французской литературы XX века, знаток живописи, считал, что жалка та картина, которую нельзя услышать⁴⁴. Благодаря многочисленным изображениям самых разнообразных музыкальных инструментов японская гравюра к этой категории не относится.

¹ «Цуки но ёцу но о — Сэмимару» («Четыре лунных струны — Сэмимару»). См.: *The ear catches the eye. Music in Japanese prints.* Leiden, Hotei Publishing, 2000. P. 87. Сэмимару — придворный слепой поэт и музыкант X в., подданный принца Ацудзанэ, попавший в немилость и высланный из столицы. О жизни Сэмимару известно крайне мало; в поэтической антологии «Госэнсю» (915 г.) сохранилось лишь одно достоверно принадлежащее ему стихотворение. Данная гравюра, возможно, иллюстрирует исполнение Сэмимару под аккомпанемент лютни *бива* тайной мелодии «Рюэин Такубоку», известной только ему одному. История описана в книге Юэмакура Баку «Онмэди». См. интернет-ресурс <http://pryahi.indeerp.ru/projects/onmyouji/01.html>

² «Госэти но мёбу» («Дама по имени Госэти»). См.: *The ear catches the eye...* P. 84. Цукуси-но Госэти, судя по всему, была одной из возлюбленных принца Гэндзи; в романе имя ее упоминается дважды: в главах «Сад, где опадают цветы» и «Сума». Художник изображает красавицу в одежде монахини, при этом все вокруг свидетельствует о нищете и упадке (ветхая изгородь, изношенная ткань на ширмах).

³ «Асигараяма но цуки — Ёсимицу» («Луна над горой Асигараяма — Ёсимицу»). См.: *The ear catches the eye...* P. 85. Минамото-но Ёсимицу (1056–1127), третий сын знаменитого военачальника Минамото-но Ёриёси, был непревзойденным исполнителем на многостовольном губном органе *сё*. Вместе с Тоёвара Токиаки, сыном скончавшегося к тому времени великого мастера игры на *сё* и также прекрасным музыкантом, часто уходил в горы, где они сажались друг напротив друга и музицировали дуэтом. Известно также, что Ёсимицу владел многими видами традиционных единоборств и со своим братом Ёсиэи разработал основные принципы борьбы айки-дзюцу. Подробнее см.: *Тосисиро Обата*. Самурайские айки-дзюцу. Интернет-ресурс: <http://ki-moscow.narod.ru/litra/bi/obata/obata1.htm>

⁴ «Арико». См.: *The ear catches the eye...* P. 91. Молодая женщина льет слезы, собираясь броситься в морские волны; на картуше можно прочесть *хайку* следующего содержания: «Ах, как печально! / Не лучше ли мне / скрыться в пучине морской? / Возможно, там встречу /

с мужем моим из лунной столицы» (пер. мой. — Н. К.). «Лунная столица» — поэтическое название Киото. Считается, что на гравюре изображена Арико-но найси, придворная дама эпохи Хэйан (покальку точно неизвестно, о какой даме идет речь, годы жизни указать затруднительно), покончившая с собой от несчастной любви. Существует иная версия, по которой Арико-но найси — жрица храма Ицукусима, возлюбленная дайнагона Фудзивара-но Санэсада. Истории гибели несчастной Арико посвящены главы военной эпопеи «Хэйкэ-моногагаро» в так называемой версии «Нанто-бон», отличающейся от канонической. Подробнее см.: *Togaya Yuko. Romantic Love to the Death: The Fair Maiden of Astolat in Malory's Morte D'Arthur and Lady Ariko in The Tale of Heike / Courty Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courty Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July — 4 August 2004 // First published D.S. Brewer, Cambridge, 2006. P. 665–678.*

⁵ «Харано но цуки — Ясумаса» («Луна над травянистой равниной — Ясумаса»). Название приведено по изданию: *The ear catches the eye...* P. 92. К этому сюжету художник возвращался несколько раз. Данная легенда из классического «Собрания повестей о ныне уже минувшем» («Кондзюку моногатари сю»), конец XI — XII в., повествует о том, как Фудзивара Ясумаса, бывший талантливым музыкантом и мудрым человеком, своей игрой на флейте заставил разбойника, преследовавшего его с целью ограбить, отказаться от своего намерения. Считается, что этим разбойником был не кто иной, как объявленный вне закона родной брат Ясумаса по имени Хакамадарэ Ясу-сакэ. Подробнее см.: *Само Хироаки*. Самураи: история и легенды / Пер. с яп. Р. В. Котенко. СПб.: Евразия, 1999.

⁶ Например, гравюра Ясима Гакуэй «Богиня Бэнтэн, играющая на лютне бива» из серии «Митата ситифудзудзи» («Изображения семи богов счастья»), позднее 1820 г. См.: *The ear catches the eye...* P. 56.

⁷ *The ear catches the eye...* P. 55.

⁸ Японская гравюра и живопись. Серия «Мастера и шедевры». Сост. А. В. Савельева. СПб.: ООО СЗКЭО «Кристалл»; М.: Оникс, 2007. С. 48–49.

⁹ *Нойер Рони, Герберт Либертсон, Сусугу Ёсида*. Японские гравюры. Образы изменчивого мира. М.: АСТ-Астрель, 2004. С. 107–110.

¹⁰ Цит. по: *The ear catches the eye...* P. 21. Перевод мой. — Н. К.

¹¹ См.: *Нойер Рони, Герберт Либертсон, Сусугу Ёсида*. Указ. соч. С. 44.

¹² В «веселых кварталах» существовали особые дома для музыкальных представлений *хикитэ-дэя*, где куртизанки развлекали клиентов пением и танцами перед посещением борделя. Примерно с середины XVIII в. куртизанок перестали специально обучать музыке, поскольку появились гейши, владеющие этим искусством профессионально.

¹³ Бурдон — непрерывно звучащие при игре на музыкальных инструментах один-два басовых звука. Подробнее см.: Музыкаль-

- ный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 7.
- ¹⁴ Например: Кэйсай Эйсэн. «Дама с сямисэном». Из серии «Укиё бидзи митатэ санкёку» («Красавицы зыбкого мира в трио»), 1825 г. См.: The ear catches the eye... P. 169. Также: Янагава Сигэнобу I. «Музыка, первое исполнение». Из серии «Хана аваса» («Сравнение цветов»), до 1832 г. См.: Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М.: Красная площадь, 2009. Т. 1. С. 106–107.
- ¹⁵ Например: Кэйсай Эйсэн. «Дама, настраивающая сямисэн». Из серии «Кэйсай дотю сугороку—Митатэ Ёсивара годзюсанцуй» («53 изображения куртизанок квартала Ёсивара для игры в сугороку»), 1825–1826 гг. См.: The ear catches the eye... P. 182.
- ¹⁶ Например: Утагава Кунисада. «Дама с сямисэном». Из серии «Хякуни бидзё» («Сто красавиц»). 1820-е гг. См.: The ear catches the eye... P. 70.
- ¹⁷ Например: Кикугава Эйдзан. «Луна». Из серии «Фурю сэцугакка» («Стильные изображения снега, луны и цветов»). 1826 г. См.: The ear catches the eye... P. 187.
- ¹⁸ Судзуки Харунобу. «Влюбленные, играющие на одном сямисэне». 1768 г. См.: Успенский М. Японская гравюра. СПб.: Аврора, 2004. С. 11.
- ¹⁹ Например, *суримono* Янагава Сигэнобу I «Гейша с сямисэном», ок. 1825 г. См.: Воронова Б. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 108.
- ²⁰ В настоящее время исполнители на сямисэне называют такого рода футляр *нагаторанко* («длинный чемодан»).
- ²¹ Воронова Б. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 407–408.
- ²² The ear catches the eye... P. 177.
- ²³ Название условно. В каталоге ГМИИ данная гравюра представлена под названием «Бездумное брэнчанье»; каталог Гаагского городского музея (Gemeentemuseum Den Haag) названия не дает.
- ²⁴ Такая манера игры, присущая исключительно «миру цветов и ив», считалась неканонической и осуждалась. Стихотворение, размещенное в верхней части гравюры, в каталоге выставки Гаагского городского музея переводится следующим образом: «pulling the plectrum when the melody comes is as bad as revenging oneself» («дергать плектром, когда рождается мелодия, так же дурно, как мстить кому-нибудь»). *Taiga Yoko*. Op. cit. P. 185. Таким образом, предлагаемая нами трактовка сюжета данной гравюры отличается от той, которая сформулирована Е. С. Штейнером: «Куртизанка задумчиво сидит на сундуке, раздвижные дверцы которого украшены пейзажем с видами горы Фудзи и залива Сагами... Красавица бездумно трогает струны, отвернувшись от сямисэна. Морализаторская программа серии порицает такое мечтательное безделье». См.: Воронова Б. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 441. Известно, что при исполнении классических вокально-инструментальных композиций *дзюмта* и *кумиута* для

- сямисэна* предписывались и ценились строгость и холодность «подачи» музыкального материала,—предполагалось, что слушатель в своем воображении сам дорисует все необходимое.
- ²⁵ The ear catches the eye... P. 71.
- ²⁶ *Суримono* — вид графики укиё, выполнявшейся по частному заказу небольшим тиражом, часто с благожелательным содержанием.
- ²⁷ The ear catches the eye... P. 75.
- ²⁸ Получилось бы, что кошка увидела в лаковой поверхности *нагабако* свое возможное печальное будущее и испугалась.
- ²⁹ Воронова Б. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 315.
- ³⁰ Если сравнить приводимую нами иллюстрацию из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина с оттиском, хранящимся в Гаагском городском музее, видны различия в прорисовке отдельных деталей; в частности, на голландском оттиске на верхней деке *сямисэна* отчетливо видны два параллельных ряда из четырех небольших пятнышек. Поскольку, как мы упоминали, дека изготавливалась из кошачьей кожи, эти пятнышки — не что иное, как следы сосочков (предпочтительнее была кожа с живота кошки). На оттиске, хранящемся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, эти следы отсутствуют (их практически не видно). Отдельно лежащая небольшая подставка *кома*, в отличие от голландского оттиска, также либо затерта, либо плохо прорисована, что, возможно, послужило дополнительной трудностью при атрибуции. Заметим также, что обиходное название инструмента *сямисэн* является калькой названий его китайского и рюкюского прототипов, соответственно *сяньсиен* и *санси*; классическим же является наименование *сангэн*, дословно «три струны», каковое и употреблено в названии описываемой гравюры.
- ³¹ The ear catches the eye... P. 131.
- ³² Цит. по: *Malm William P.* Traditional Japanese music and musical instruments. Tokyo — New York — London, Kodansha international, 2000. С. 276. Перевод мой.— Н. К. Приведенный пример принадлежит к стилю *эдо коута*, который был характерен для города Эдо (современный Токио) и многим, в том числе составом репертуара, отличается от более мягкого и изысканного стиля *камигата коута* (Киото/Осака).
- ³³ *Гэдза* — инструментальный ансамбль, расположенный в темной комнате *курумицу* за бамбуковым занавесом с левой (если смотреть из зала) стороны сцены театра Кабуки. Ансамбль состоит из флейт, *сямисэна*, *кото* и многочисленных ударных инструментов, с помощью которых во время спектакля выстраиваются своеобразные «звучащие декорации», характеризующие место и время действия, а также выявляющие характер и скрытые мысли персонажей.
- ³⁴ Воронова Б. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 244–245.
- ³⁵ В настоящее время в Кабуки звучат три музыкальных стиля, которые считаются чисто театральными: *нагаута*, *токивадзу* и *киёмото*; эти исполнительские школы насчитывают большое число профес-

сиональных музыкантов и любителей. Остальные музыкальные стили — *интто-буси*, *като-буси*, *томитомо-буси* и *миясано-буси* — используются в спектаклях очень редко, соответственно исполнительские школы крайне малочисленны.

- ³⁶ См.: *Нойер Рони, Герберт Либертсон, Сусуэ Ёсида*. Указ. соч. С. 72.
- ³⁷ См.: The ear catches the eye... P. 153. Имена изображенных на гравюре музыкантов также известны: это певцы-сказители Томимото Будзэндо и Томимото Ицукидаю и исполнитель на *сямисэ* Намисаки Токудзи.
- ³⁸ Считается, что история династии началась в 1691 г., когда Тория Киёмото создал несколько театральных афиш.
- ³⁹ Например, гравюра из серии Утагава Куинсада «Има-но фудзин го-нибасяси» («Пять современных женщин в ансамбле хаяси»), 1851 г. См.: The ear catches the eye... P. 79.
- ⁴⁰ *Forrer Matthi*. Hokusai. Prints and Drawings. Munich, Prestel-Verlag, and London, Royal Academy of Arts, 1991. № 94.
- ⁴¹ *Нойер Рони, Герберт Либертсон, Сусуэ Ёсида*. Указ. соч. С. 156.
- ⁴² Басё, формулируя свои поэтические принципы, считал, что в стихотворении *хайку* должно присутствовать *сиори* — «путеводный знак», «сломанная ветвь на дороге», «закладка в книге», то есть нечто, за что «цепляется» внутренний слух читателя и способствует дальнейшему развертыванию цепи ассоциаций. См.: *Басё Мацуо*. Великое в малом. СПб.: Кристалл, 2000. С. 503.
- ⁴³ Звуки *коцудзидзи* производили неоднозначное впечатление на тех, кто слышал этот инструмент впервые, например на приезжих иностранцев. Так, Всеволод Крестовский в своих дневниках «В дальних водах и странах», написанных им при посещении в 1880-х гг. стран Дальнего Востока, в том числе и Японии, пишет: «Одна из девушек вооружилась там-тамом очень оригинального устройства, похожим с виду на песочные часы, и долго настраивала его, перетягивая на обручках переплет из шелковых лиловых шнуров и ударяя пальцами по натянутой шкуре то с одной, то с другой стороны. Инструмент этот издает глуховатые звуки, которые, однако, на наш слух далеко не могут назваться музыкальными: они очень напоминают отрывистый собачий лай, и так как ими сопровождается и пение, и игра на самсинах, то можете себе представить, насколько такой аккомпанемент мешает слушать и то и другое. Поэтому, быть может, вопреки японской вежливости, мы со всевозможною любезностью просили милую артистку не утруждать себя дальнейшею игрой на своем прекрасном инструменте, который во время действия она кладет себе на правое плечо и ударяет по нем пальцами правой же руки, поддерживая шнуры переплета левою». *Крестовский В. В.* В дальних водах и странах. В 2 т. М.: Век, 1997. Т. 2. С. 48. Отрывок этот содержит весьма типичное для иностранца описание той музыки, которая исполнялась в японских увеселительных заведениях (ибо, как легко догадаться, именно с них начинали знаком-

ство с традиционной японской музыкой европейцы и американцы, впервые прибывшие в страну).

- ⁴⁴ См.: *Клодель Поля*. Глаз слушает. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006.

Литература

1. *Воронова Б. Г.* Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М.: Красная площадь, 2009.
2. *Дашкевич В.* Хиросигэ. СПб.: Искусство, 1974.
3. *Крестовский В. В.* В дальних водах и странах. В 2 т. М.: Век, 1997.
4. *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи. В 2 т. СПб.: Гиперион, 2001.
5. *Нойер Рони, Герберт Либертсон, Сусуэ Ёсида*. Японские гравюры. Образы изменчивого мира. М.: АСТ-Астрель, 2004.
6. *Сато Хироаки*. Самураи: история и легенды / Пер. с яп. Р. В. Котенко. СПб.: Евразия, 1999.
7. *Сисаури В. И.* Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Издательство СПбГУ, 2008.
8. *Успенский М.* Японская гравюра. СПб.: Аврора, 2004.
9. Японская гравюра и живопись. Серия «Мастера и шедевры». Сост. А. В. Савельева. СПб.: ООО СЗКЭО «Кристалл»; М.: Оникс, 2007.
10. *Forrer Matthi*. Hokusai. Prints and Drawings. Munich, Prestel-Verlag, and London, Royal Academy of Arts, 1991.
11. *Malm William P.* Traditional Japanese music and musical instruments. Tokyo — New York — London, Kodansha international, 2000.
12. *Stevenson John*. Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon. Leiden, Hotei Publishing, 2001.
13. *Tagaya Yuka*. Romantic Love to the Death: The Fair Maiden of Astolat in Malory's *Morte D'Arthur* and Lady Atriko in *The Tale of Heike* / Courty Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courty Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July — 4 August 2004 // First published D. S. Brewer, Cambridge, 2006. P. 665–678.
14. The Ashgate Research Companion to Japanese Music. Edited by Alison McQueen Tokita & David W. Hughes. Ashgate Publishing, Ltd., 2008.
15. The ear catches the eye. Music in Japanese prints. Leiden, Hotei Publishing, 2000.

Создание концепции «японского искусства»: Эрнест Феноллоза и Окакура Тэнсин

Когда мы произносим слова «японское искусство» или «история японского искусства», они кажутся нам самоочевидными и не нуждающимися в дополнительных пояснениях. Между тем не следует забывать о том, что концепция «японского искусства» — историческое явление, возникновение которого обусловлено различными культурными факторами, и за этими словосочетаниями стоят концепты, которые имеют свое время возникновения и своих создателей.

Концепция «японского искусства» возникла в переломную для истории Японии эпоху Мэйдзи (1868–1912). Менее чем за полвека страна, жившая на протяжении долгого времени в полной изоляции от остального мира, по законам традиционного общества, сравнялась по промышленной и военной мощи с современными ей западными государствами. «Открытие» Японии в середине XIX в. было спровоцировано ультиматумами со стороны западных стран и послужило толчком к осознанию необходимости всестороннего реформирования государства. Для осуществления масштабного проекта по модернизации страны потребовалось создать «японскую нацию», о существовании которой нельзя говорить до эпохи Мэйдзи. «Конструирование» японской нации, необходимой новому государству, проводилось различными способами, в т. ч. посредством создания единого для всех культурного поля и унификации историографии¹.

Создание академической «истории искусства» позволило объединить в цельную систему факты из эстетики, этики и социальной истории и стало значимым инструментом для того, чтобы представить все эти элементы прошлого релевантными для современности. С их по-

мощью настоящее предстает как органически (что эксплицитно доказуемо) вырастающее из определенного набора фактов или мифов прошлого². «Конструирование» нации путем создания общенародной культуры, вне всякого сомнения, было подсказано идеологам преобразований знакомством с западными традициями государственного строительства; однако небезынтересно и то, что в дальневосточной традиции «культурность» и прежде предполагала связь с государством, которое выступало как «носитель культуры» и «просветитель» своих подданных. Эта модель отражена в самой этимологии слова «культура», в древности заимствованном из китайского языка в японский и записывающегося двумя иероглифами: «письменность» и «изменение», вместе буквально означающими нечто вроде «научения культуре». В наиболее авторитетном японском толковом словаре «Кодзэн» первой трактовкой слова «культура» (*бунка*) выступает именно «просвещение народа с помощью грамотности» и только на третьем месте следует значение, более привычное для Запада, — «результат преобразования человеком природы» и т. п.³ Поэтому история японского искусства, подобно другим категориям японской культуры, изначально сложилась как функция государства, и такая модель была органично принята создателями государства нового типа.

Отдельные попытки изучения искусства предпринимались ранее в рамках китайской традиционной науки (*кангаку*) и в рамках так называемой Школы национальных наук (*кокузакуха*). Ученые изучали и комментировали древние китайские трактаты о принципах живописи. Представитель Школы национальных наук Камо но Мабути (1697–1769) предложил создать особый раздел истории *бунгэйси* — «историю литературы и искусств»⁴. Некоторые школы живописи составляли биографии своих художников⁵. Особые эстетические категории вводили в своих трактатах средневековые поэты и драматурги⁶, однако чаще всего они не объясняли их детально — это делали уже поздние комментаторы их творчества. Однако та история искусства Японии, которую мы знаем сейчас, — с ее периодизацией, расстановкой приоритетов и прежде всего набором объектов, признаваемых произведениями искусства, — сложилась в эпоху Мэйдзи под влиянием немецкой искусствоведческой традиции XIX в., с которой японцы познакомились в результате открытия границ, в том числе и информационного пространства. Прежде в японской культуре имелся только материал для создания «истории искусства», но не существовало методологической базы для его рассмотрения.

Слово *бидзюцу*, впоследствии ставшее обычным в японском языке для обозначения такого явления, как искусство, впервые употребля-

ется в каталоге Всемирной выставки в Вене, в 1873 г.⁷ Для выражения сходных понятий привычным в то время оставалось слово *гидзюцу*, не включавшее всех нюансов европейского значения термина «искусство» и имевшее трактовки «мастерство, умение» или «техника». Составители каталога Венской выставки почувствовали необходимость в поиске более адекватного термина, который можно было бы использовать при переводе слова «произведение искусства» (нем. *Kunstgewerbe*)⁸. Так появилось слово *бидзюцу*, употребленное в следующем контексте: «На Западе искусством называют музыку, живопись, скульптуру и поэзию»⁹. Прежде в языке не существовало такого термина.

Для осознания искусства как особого явления в эпоху Мэйдзи, помимо знакомства с западными моделями построения «национальной истории», существовало несколько предпосылок.

Во-первых, благодаря всемирным выставкам, в которых японцы стали принимать активное участие, они познакомились с самим феноменом публичных экспозиций. Выставки, куда направлялись в основном ремесленные изделия и произведения искусства, стали хорошей возможностью для представления страны на Западе¹⁰. В процессе подготовки к этим международным показам в самой Японии также начали устраивать небольшие выставки искусств и ремесел и экспонировать промышленные достижения. Прежде, до эпохи Мэйдзи, в стране не существовало традиции устраивать подобного рода мероприятия. Исключение составляли редкие случаи, когда буддийские храмы раз в пятьдесят или сто лет выставляли на всеобщее обозрение храмовые святыни¹¹. В процессе знакомства с традициями западного искусствоведения и музейного дела японцы не могли проигнорировать тот факт, что именно японское искусство привлекло на Западе большое внимание, стало первой «визитной карточкой» Японии на Западе. Это заставило японцев задуматься над тем, что оно действительно небезынтересно и может стать основой для возрождения веры в ценность японской традиционной культуры, которая была почти отвергнута в начале эпохи Мэйдзи как пережиток «дикого» прошлого. Поэтому именно искусство (и, шире, эстетика) для многих идеологов государства Мэйдзи, таких как, например, Миякэ Соэурэй и Окакура Какудзо, стало основой для формирования «национальной идеи»¹².

Во-вторых, к осознанию необходимости сохранения и консервации культурного наследия подталкивала сама историческая ситуация. Прежде всего это вестернизация и практически полное (поначалу) отторжение прежних ценностей, а также преследование буддизма в начале эпохи Мэйдзи, связанные с тем, что буддизм прочно ассоциировался

с идеологией сёгуната и не подходил для легитимизации императорской власти. Подобная ситуация с буддийским учением привела к тому, что произведения буддийского искусства, находившиеся в храмах, оказывались порой в крайне запущенном состоянии. Все это вкупе с отторжением традиционного искусства вообще в конце 1870-х — начале 1880-х гг. привело к обратной реакции — к возникновению течения, направленного на восстановление традиционного искусства и охране его памятников, при почти полном отрицании западного искусства, что продолжалось почти до конца эпохи Мэйдзи.

В начале эпохи Мэйдзи желающим собрать коллекцию японских художественных ценностей предоставлялись самые широкие возможности, которыми они не преминули воспользоваться с большой выгодой для себя. Однако можно говорить и о том, что благодаря их деятельности на японское искусство вообще обратили внимание. Своим появлением концепция «японского искусства» обязана именно иностранному коллекционеру.

В «открытую» Японию приглашали иностранных специалистов для того, чтобы научиться у них последним достижениям «истинной» цивилизации. Появились переводы европейских книг, японцы познакомились с европейскими эстетическими теориями, в результате чего японский язык обогатился новыми словами — «искусство», «эстетика», «живопись», «скульптура» и др. Новые термины должны были отразить изменившиеся жизненные реалии и новую картину мира, пополнившуюся сведениями о европейской науке и ее методологии. Создание терминологии происходило в основном двумя способами: заимствованием древнекитайских слов с приписыванием им нового современного значения и образованием неологизмов из иероглифических корней¹³. Слово *бидзюцу* представляет собой как раз пример подобного неологизма.

Итак, в картине мира японцев появились новые понятия, однако их требовалось еще осмыслить. Начало теоретическому осмыслению концепции «японского искусства» положила лекция американского исследователя Эрнеста Франциско Феноллозы (1853–1908), которую он прочитал в 1882 г. В своей лекции «Истинная теория искусства» («Бидзюцу синсэцу»)¹⁴ Феноллоза попытался дать определение понятию «искусство». Для объяснения сущности искусства Феноллоза прибегнул к гегелевскому термину «идея», называя идеей единство искусства с внутренним представлением, присущим человеческому сознанию. Именно «идея», явленная в произведении искусства, согласно теории Феноллозы, является истинной сущностью искусства. Он иллюстрировал свою теорию на материале китайской и японской жи-

вописи. В заключение лекции Феноллоза изложил свои соображения относительно того, что следует предпринять для сохранения японского искусства и его традиций: учредить школы искусств и всячески поддерживать художников традиционных жанров, а также способствовать просвещению японцев и проводить с этой целью выставки традиционного искусства.

Э. Феноллозу часто называют спасителем японского традиционного искусства, и основной его заслугой считают заботы о сохранении древнего культурного наследия. Подобное мнение, безусловно, отчасти оправдано, однако Феноллоза был не единственным деятелем культуры и даже не единственным европейцем, кто занимался сохранением артефактов. Его основная заслуга состоит не в физическом, а в концептуальном «обнаружении» искусства в Японии. При этом надо иметь в виду, что сам Феноллоза не создал оформленной или оригинальной концепции «японского искусства», он лишь транслировал в японскую культуру методологические установки европейского искусствоведения середины XIX в., не привнеся в них практически ничего оригинального.

Ученик Феноллозы Окакура Тэнсин (1862–1913) создал детально разработанную концепцию истории искусства Японии. Окакура составил подробную периодизацию японского искусства, а также наметил основные направления, в которых, по его мнению, японское искусство развивалось на протяжении веков и должно развиваться впредь. Концепция Окакура нашла отражение в его сочинении «Идеалы Востока»¹⁵, опубликованном в 1903 г., а также в изданных уже после его смерти лекциях по истории японского искусства, прочитанных им в 1891–1892 гг. Кроме того, Окакура Тэнсин принимал участие в подготовке каталога экспозиции произведений искусства Всемирной выставки в Париже в 1900 г. Его имя не значится среди авторов каталога — в большинстве своем высокопоставленных чиновников Министерства образования, отвечавших за создание экспозиции, — однако можно предполагать, что он являлся фактическим автором этого каталога, вышедшего под заглавием «История японского искусства» («Histoire de l'art du Japon») ¹⁶. Текст каталога стал фактически первой историей искусства Японии.

Окакура пользовался теми же терминами и теоретическими положениями, что и Феноллоза. Он изложил «историю японского искусства», разворачивающуюся во времени в соответствии с гегельянскими идеями. В основу концепции Окакура легли представления о том, что японское искусство сформировалось в результате взаимодействия исконно японской культуры и влияний индийской и китайской куль-

тур. Он стремился подчеркнуть самобытность японской культуры, ее «высший статус» среди других, и поэтому большой удельный вес заимствований из этих культур требовал объяснения. Окакура едва ли не первым придумал изящный ход, который впоследствии станет одной из традиционных характеристик японской культуры. По его мнению, одной из главных особенностей культуры Японии является способность органично усваивать и преобразовывать любые заимствованные элементы. Ключевая идея Окакура Тэнсин — представление Японии как «музея азиатской цивилизации». Она, как и многие другие положения Окакура, послужила обоснованием доктрины пан-азиатизма (политическая концепция японского империализма, опиравшаяся на идею объединения народов Востока под предводительством Японии). Япония в трудах Окакура предстает как культурный центр Азии, призванный слотить вокруг себя другие восточные народы, возглавив их в борьбе против любых попыток западной экспансии¹⁷.

В канонический ряд японского искусства Окакура Тэнсин включил не те произведения, которые завоевали мировую славу, а те, которые он считал подходящими для формирования образа Японской империи. Это были буддийские статуи, живопись традиционных японских школ. Отношение к буддизму у Окакура двойственное — с одной стороны, он считает его затеняющим истинную энергию японской культуры и признает позитивную роль исключительно синтоизма, с другой стороны, он считает буддизм и континентальные влияния вообще главным стимулом для возникновения японского искусства. Подобными противоречиями пронизана вся его концепция, что было, вероятно, неизбежной реакцией на тот информационный поток, который обрушился на Японию начала эпохи Мэйдзи.

В круг художественных явлений, которые рассматривал Окакура, была включена живопись *нихонга* (японская живопись), представлявшая линию традиционного развития национального изобразительного искусства в эпоху Мэйдзи. Появившаяся в это время живопись маслом получила название *ёга* (западная живопись).

Взгляд Окакура Тэнсин на японское искусство, несомненно, выработался на основании идей Феноллозы (точнее, европейской искусствоведческой традиции в его изложении). Однако между подходами этих двух мыслителей имеется и существенное отличие. Если для Феноллозы важна была только эстетическая составляющая искусства, то Окакура больше интересуется построением «национальной» истории искусства, а также связь искусства с другими областями японской культуры и истории и возможность посредством апелляции к истории искусства обосновать политические амбиции Японии¹⁸. С. Танака де-

монстрирует это различие в восприятии искусства Японии между Феноллозой и Окакура посредством обращения к сюжету об обнаружении деревянной статуи Гудзэ Каннон в храме Хорюдзи. Если Феноллоза излагает этот сюжет в романтическом ключе и в традициях «заметок о путешествиях» XIX в., делая акцент на своем участии в обнаружении уникального объекта, который войдет в историю мирового искусства, то для Окакура важнее другое. Он описывает этот момент с эпическим размахом и помещает эту статую в контекст истории искусства и религии Японии¹⁹. Для Феноллозы, как и для остальных европейцев, японское искусство представляло собой утерянный идеал далекого прошлого, приблизиться к которому можно было только посредством обращения к образцам восточного искусства (позднее в этом качестве европейских интеллектуалов заинтересует и искусство Африки). Окакура же смотрел на древнее искусство Японии с принципиально иной точки зрения: он хотел воссоздать японскую культуру на основе принципов прошлого.

Разумеется, границы восприятия японского искусства, заданные Окакура Тэнсин, нельзя воспринимать как нечто статичное. На последующих всемирных выставках в экспозициях японского искусства можно было увидеть и картины *ёга*, созданные японскими художниками, что в конце XIX в. воспринималось как крайне нежелательное явление. Но основной вектор восприятия японского искусства был заложен именно концепцией, представленной в каталоге Всемирной выставки в Париже 1900 года. Периодизация искусства и его канон, впервые изложенные в нем и в «Идеалах Востока», надолго определили подход к этому искусству не только европейцев, но и самих японцев. Эстетический базис — т. е. концепция «японского искусства», осознание природы Японии как источника эстетического наслаждения — стал одной из главных составляющих в формировании единой японской нации с ее уникальной культурой.

¹ Меццьяков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, Рипол классик, 2006. С. 269.

² Hochberg J. The Representation of Things and People // Art, Perception, and Reality / Ed. by E.H. Gombrich, et al. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972. P. 63–66; Tanaka S. Imaging History: Inscripting Belief in the Nation // The Journal of Asian Studies. 1994. Vol. 53, № 1. P. 26.

³ Кодзиэн. Иванами сётэн, 1998.

⁴ Burns S. L. Before the nation: Kokugaku and the imagining of community in early modern Japan. Duke University Press, 2003. P. 11.

⁵ Так, например, собрание биографий художников школы Кано составил выходец из этой школы Асаока Окисада (1800–1856).

⁶ О категориях *кокаро*, *омои*, *ёдзэ*, *югэн*, *ваби* см.: Izutsu T., Izutsu T. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. The Hague, Boston, and London: Martinus Nijhoff, 1981.

⁷ Камбаяси Ц. Гэндай Нихон «бидзюцу» но тандзэ. Токио: Кодансь, 2006. С. 24.

⁸ Hall Yengpruksawan M. Japanese art history 2001: The state and stakes of research // The Art Bulletin. 2001. P. 113.

⁹ Цит. по: Камбаяси Ц. Указ. соч. С. 24.

¹⁰ См.: Макарова О. Открытие загадочной страны // Восточная коллекция. 2010. № 1. С. 106–115.

¹¹ McDermott H. T. The Horyuji Treasures and Early Meiji Cultural Policy // Monumenta Nipponica. 2006. Vol. 61. № 3. P. 342.

¹² См.: Меццьяков А. Н. Гора Фудзи: между Землей и Небом. М.: Наталис, 2010. С. 204–207.

¹³ В последнем случае такие слова-неологизмы впоследствии нередко заимствовались из японского языка в китайский, потому что японская культура раньше китайской столкнулась с вестернизацией и необходимостью освоения западных реалий.

¹⁴ Феноллоза Э. Ф. Бидзюцу сисэцу // Феноллоза Э. Ф. Фэнороса Бидзюцурунсю / Под ред. С. Ямагути. Тюо корон бидзюцу сюппан, 1988. С. 8–36.

¹⁵ Okakura K. The Ideas of the East, with special Reference to the Art of Japan. London: J. Murray, 1903.

¹⁶ Hayashi T., Kouki R. Histoire de l'Art du Japon: Ouvrage Publie par la Commission Imperiale du Japon a l'Exposition Universelle de Paris. Paris: Maurice de Brunoff, 1900.

¹⁷ См.: Okakura Tenshin and Pan-Asianism: Shadows of the Past / Ed. by B. Tankha University of Hawaii Press, 2008.

¹⁸ Karatani K. Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa // Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky. Harry Abrams, 1994. P. 34.

¹⁹ Tanaka S. Inscripting Belief in the Nation. The Journal of Asian Studies. Vol. 53. 1994, No. 1. P. 28.

Литература

1. Макарова О. Открытие загадочной страны // Восточная коллекция. 2010. № 1. С. 106–115.
2. Меццьяков А. Н. Гора Фудзи: между Землей и Небом. М.: Наталис, 2010.

3. Он же. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, Рипол классик, 2006.
4. Камбаяси Ц. Гэндай Нихон «бидзюцу» но тандзэ. Токио: Коданся, 2006.
5. Феноллоза Э. Ф. Бидзюцу синсацу // Феноллоза Э. Ф. Фэнороса Бидзюцуронсю / Под ред. С. Ямагути. Тюо корон бидзюцу сюппан, 1988. С. 8–36.
6. Burns S. L. Before the nation: Kokugaku and the imagining of community in early modern Japan. Duke University Press, 2003.
7. Izutsu T., Izutsu T. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. The Hague, Boston, and London: Martinus Nijhoff, 1981.
8. Hall Yiengpruksawan M. Japanese Art History 2001: The state and stakes of research // The Art Bulletin. 2001. March. P. 105–122.
9. Hayashi T., Kouki R. Histoire de l'Art du Japon: Ouvrage Publie par la Commission Imperiale du Japon a l'Exposition Universelle de Paris. Paris: Maurice de Brunoff, 1900.
10. Hochberg J. The Representation of Things and People // Art, Perception, and Reality / Ed. by E. H. Gombrich et al. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. P. 47–94.
11. Karatani K. Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa // Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky / Ed. by A. Munroe. New York: Harry Abrams, 1994. P. 33–39.
12. McDermott H. T. The Horyuji Treasures and Early Meiji Cultural Policy // Monumenta Nipponica. 2006. Vol. 61. № 3. P. 339–374.
13. Okakura K. The Ideas of the East, with special Reference to the Art of Japan. London: J. Murray, 1903.
14. Okakura Tenshin and Pan-Asianism: Shadows of the Past / Ed. by B. Tankha University of Hawaii Press, 2008.
15. Tanaka S. Imaging History: Inscribing Belief in the Nation // The Journal of Asian Studies. 1994. Vol. 53, No. 1. P. 24–44.

Новейшая архитектура Японии: освоение идей русского авангарда

Открывшись миру в середине XIX в., Япония и сама начала с любопытством и энтузиазмом интересоваться культурой других стран. В эпоху Тайсэ (1912–1926) в Японии появились первые модернистские движения. Их представители начали активно впитывать и русскую культуру во всем ее многообразии — от литературы до изящных искусств. Японские художники-модернисты ездили как в Европу, так и в Россию, где встречались и обменивались опытом с западноевропейскими и русскими авангардистами. Некоторые из японских архитекторов, будучи лично знакомы с ведущими мастерами-авангардистами, поддерживали с ними тесную связь. Это явление было не столько масштабным, сколько чрезвычайно существенным в отношении знакомства японцев с художественным и архитектурным авангардом. Интересный факт: в 20-е гг. прошлого столетия японские архитекторы предпочитали добираться в Европу не по морю, а поездом через Сибирь, с одной лишь целью — посетить Россию и посмотреть на возводимые в новом стиле (конструктивизма) сооружения.

В 1920 г. Давид Бурлюк, идеолог футуризма, один из лидеров архитектурно-художественного авангарда, уезжает из России в Японию. В течение двух лет, проведенных в этой стране, он вел достаточно активную выставочную деятельность, тесно общался с японскими живописцами и оказал огромное влияние на художественные круги Японии. Д. Бурлюк был первым художником, который показал японскому зрителю образцы современных европейских течений. В 1923 г. в Японию приезжает Варвара Бубнова, которая проживет там до 1958 г. и познакомит представителей художественной культуры Японии с работами

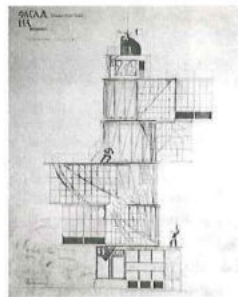
К. Малевича, В. Татлина, Л. Поповой, А. Родченко. В Японию из России привозят литературу, написанную лидерами русского авангарда.

Исследования японских теоретиков архитектуры показывают, что молодое поколение японских художников и архитекторов в 20-е гг. XX в. с большим интересом знакомились с достижениями авангарда России и Запада — это была первая волна освоения идей авангарда. Вторая, значительно более мощная, нахлынула несколько позже — в 60-е гг., в эпоху японского метаболизма, когда перед зодчими встали те же проблемы поиска социальной составляющей архитектуры, конструктивных возможностей здания и новых формообразующих приемов, что решались и отечественными мастерами авангарда.

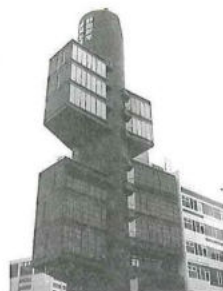
Русский авангард 1920-х и японский метаболизм 1960-х гг. близки между собой в своих основополагающих идеях и ведущих концепциях формообразования: снятие разграничения между формой и содержанием архитектурного сооружения, объединение формы здания и его функционального назначения, урегулирование взаимоотношений архитектурного сооружения с городом и природой. Именно в силу новаторских поисков и экспериментов, составляющих сущность архитектурного творчества и русского авангарда, и японского метаболизма, они оказали и по сей день оказывают большое влияние на мировое профессиональное архитектурное сообщество.

Важнейшие аспекты формотворчества, на которых акцентировали внимание ведущие мастера русского авангарда 1920-х и японского метаболизма 1960-х гг. сводятся примерно к следующему: связь формы и назначения здания, система и структура, универсальный каркас сооружения и возможность его развития, решение пространственной композиции как взаимодействие архитектурных объектов. Рассмотрим их на конкретных примерах.

Связь формы и назначения здания. Раскрытие назначения через форму. Изначально сходны объективные предпосылки для создания проекта здания московского отделения газеты «Ленинградская правда» Константина Мельникова (1924) и здания токийского филиала прессы и радио компании «Сидзуока» Кэндзо Тангэ (1966–1967) (ил. I, II). А именно, малая площадь участка и в том и в другом случаях. Это условие диктовало развитие архитектурных сооружений по вертикали, что явно удовлетворяло еще и рекламным требованиям, усиливая их эффективность. Единое назначение построек выразилось в обоих случаях сходным образом: расхождение от «ствола» здания в разные стороны помещения можно рассматривать как аллегорию средств массовой информации, проникающей сквозь пространство и время и распространяющей свое влияние на значительные территории.



I. К. Мельников. Здание московского отделения газеты «Ленинградская правда». Проект. 1924



II. К. Тангэ. Здание токийского филиала прессы и радио компании «Сидзуока». 1966–1967. Фотография

Застекленность выступающих частей зданий выражает открытость внешнему миру и способность моментально воспринимать и транслировать его изменения.

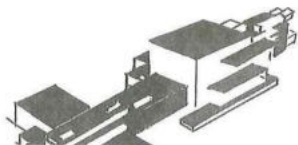
Логичным станет продолжить анализ, остановив внимание на таком аспекте формотворчества, как рациональная организация функционального пространства. В качестве примера интересно рассмотреть Клуб Русакова Союза Коммунальников в Москве (1927–1929, арх. Константин Мельников) и Женский лицей в Оита (1963–1964, арх. Арата Исодзаки) (ил. III, IV). В обоих проектах форма не является первичной, она становится результатом разработки внутренней орга-



III. К. Мельников. Клуб Русакова Союза Коммунальников в Москве. 1927–1929. Фотография 1920-х



IV. А. Исодзаки. Женский лицей в Оита. 1963–1964. Фотография



V. И. Чашник. Архитектонка. Эскиз. 1921

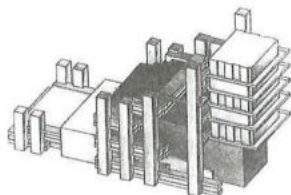


VI. С. Отани, Т. Оки. Религиозный центр секты Тенсо Котан Дзингу в Табузе (преф. Ямагучи). Сер. 1960-х. Фотография

низации пространства. Причем внутреннее пространство решается таким образом, что увеличивается полезная площадь здания. В здании клуба Русакова три вынесенных на консолях выступа позволили архитектору К. Мельникову создать балконы зрительного зала. Виртуозное решение внутреннего пространства и рациональное использование всего объема здания привело к тому, что его полезная площадь значительно превысила предусмотренную заданием (разумеется, при сохранении требуемого программой объема). Столь же виртуозную разработку внутреннего пространства можно увидеть у Арата Исодзаки. Пространственное решение учебных корпусов Женского лицея в Оита позволило разместить на верхних этажах лаборатории, сократив при этом площадь фундамента.

Система и структура. Архитекторы в поисках оптимальной пространственной организации сооружения обращались к различным сочетаниям простейших геометрических фигур, выработывали систему идеальных пропорций, то есть, по сути, доходили до канона формы. Эксперименты с ритмическим членением пространства ведут свое начало еще от супрематических композиций (ил. V, VI). Влияние супрематизма чувствовалось в работах многих архитекторов русского авангарда и распространялось на мастеров других стран. Именно супрематизм дал толчок к тому, что архитекторы увидели неисчерпаемые возможности создания выразительных объемно-пространственных композиций из сочетаний простых геометрических форм. Поиски нового художественного языка привели к контрастным масштабным сопоставлениям, стремлению к непрерывному изменению общей композиции по мере обхода сооружения — все это давало в руки архитекторов новые средства художественного воздействия.

Достоинными примерами отношения архитектора к системе и структуре здания являются проект Международного Красного стадиона в Москве (1926, арх. М. Коржев) и Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси (1964–1967, арх. Кэндзо Тангэ) (ил. VII, VIII).



VII. М. Коржев. Международный Красный стадион в Москве. Проект. 1926



VIII. К. Тангэ. Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси. Проект. 1964–1967

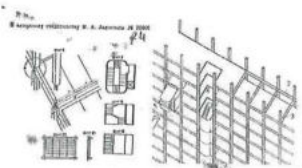
В обоих сооружениях четко прослеживаются вертикальные и горизонтальные членения. Международный Красный стадион М. Коржева был его дипломным проектом, для которого руководитель мастерской Н. Ладовский определил задачу совмещения вертикального и горизонтального ритмов. Проект соединил в себе ступенчато понижающиеся объемы и два параллельных ряда башен для размещения вертикальных коммуникаций (лифты и лестницы). Между собой башни соединены общими вестибюлями, расположенными у основания постройки, а к различным этажам и ярусам здания выходят коридорами или открытыми галереями.

Центр прессы и радиокommunikаций префектуры Яманаси должен был вместить фирмы, работающие в области информации: типографию, газеты, радио- и телестудии. К. Тангэ сгруппировал помещения по функциям. Так были созданы группы помещений администрации, студий, рабочие цеха, которые фирмы распределили между собой. Типография с ее тяжелым оборудованием разместилась на первом этаже. Студиям были отведены верхние этажи без окон, т. к. им наиболее важна звукоизоляция и не требуется дневной свет. Административные помещения всех фирм заняли средние этажи, которые хорошо освещены через застекленные стены и опоясаны сплошными балконами. Коммуникационные помещения (лестничные клетки, грузовые и пассажирские лифты), санузлы и пр. размещены в шестнадцати вертикальных цилиндрических башнях-колоннах. Горизонтальные помещения имеют свободную планировку, которая диктуется различными функциями. Каждая функция выражается требующимся ей открытым или закрытым объемом. Центр прессы, кроме того, имеет еще одно несомненное достоинство: в здании зарезервировано свободное пространство для дальнейшего его расширения. Следовательно, сооружение является примером трехмерной пространственной системы в одной постройке.

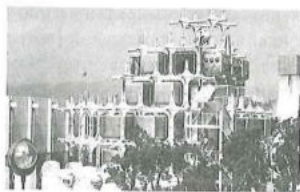
Эта черта связывает архитектурный организм здания с природой изменяющегося города. Таким образом, форму здания можно изменить в соответствии с возникшими требованиями времени, и архитектура предстает уже не в качестве неизменной формы, как ее определял знаменитый итальянский архитектор и теоретик искусства эпохи раннего Возрождения Л. Б. Альберти, а как структура, способная к изменениям и модификации. Это позволяет сооружению в целом символически передавать образ современного города, предназначенного для коммуникации. Жизнь здания во времени — это одна из ключевых проблем, которую пытались решить архитекторы XX века.

«Жизнь» здания и его изменение во времени. Универсальный каркас и возможность его развития. Необходимость в создании сооружений, которые бы не только учитывали социальные потребности, но могли бы чутко реагировать на их изменения, вызвала к жизни схожие пространственные структуры у мастеров русского авангарда и японского метаболизма.

Проект-изобретение Н. Ладовского (1930–1931) и павильон фирмы «Такара» на Экспо-70 Кисё Курокава представляют собой сборные «этажерки», наполняемые жилыми элементами (ил. IX, X). Такая конструкция имеет неограниченные возможности по увеличению или уменьшению частей здания. Так как все единицы структуры изготавливаются заранее, то все сооружение собирается в кратчайшие сроки. Павильон фирмы «Такара» Кисё Курокава был собран на участке Экспо за одну неделю. Сборка представляла собой простые действия по подъему блока, его размещению и закреплению задвижками. Идея неограниченной модификации сооружения (при необходимости) является основополагающей для метаболизма. Этот метод вписывает здание в жизнь города, позволяя сооружению не остаться достижением прошлого или мечтой будущего, а всегда быть современным.



IX. Н. Ладовский. Проект-изобретение. 1930–1931



X. К. Курокава. Павильон фирмы «Такара» на выставке «Экспо-70». Фотография



XI. И. Голосов. Проект Останкинского коннозаводства в Москве. 1922

Однако этот принцип, который стал центральным для японского метаболизма 1960-х, Н. Ладовский предложил использовать еще на рубеже 1920–1930-х гг. И сформулировал он этот принципиально новый тип возведения жилья как «каркасное жилище, собираемое из заранее заготовленных стандартных элементов»¹. Возведение такого здания предельно упрощено: на месте постройки возводится несущий нагрузку скелет, кабина в собранном виде вставляется с помощью кранов на свое место и включается во все виды сетей. Подобным способом (из законченных объемных жилых ячеек) Н. Ладовский предлагал монтировать жилые дома самого различного типа — от отдельного домика на двоих до небоскреба. Существенным аспектом при таком методе строительства является возможность сделать такой же мобильной и лестничную клетку. У Ладовского лестничная клетка вместе с маршами вписана в форму, тождественную жилой ячейке, и состоит из звеньев, наращиваемых одно над другим. Это дает возможность легко распоряжаться планом, видоизменяя его при необходимости.

Решение пространственной композиции как взаимодействие объектов. Альтернатива концепции ансамбля. Яркими примерами схожего решения архитектурно-пространственной композиции являются конкурсный проект Останкинского коннозаводства в Москве (1922, арх. И. Голосов) и комплекс Центра университетских встреч в Хатиодзи (середина 1960-х, арх. Т. Ёсидзака) (ил. XI, XII). Проекты

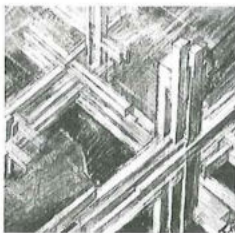


XII. Т. Ёсидзака. Центр университетских встреч в Хатиодзи. Сер. 1960-х. Фотография 1960-х



представляют собой яркие динамические композиции. Группы наклонных крыш создают ощущение движения. Однако в динамике и ритмическом членении пространства видны различия, восходящие к культурным традициям каждой из стран. В проекте Голосова наклонные односкатные крыши выстраиваются в четкий ритмический рисунок. Домики Ёсидзаки имеют дугообразную форму крыш, мягкие в совокупности образуют линии волнового рисунка. Ритмическое сочетание одинаковых в каждом случае элементов выстраивает и общий пространственный рисунок. У Голосова видно тяготение к регулярному плану и правильным геометрическим построениям. Ёсидзака раскрывает основополагающие художественные традиции культуры Японии: асимметрия, живописное распределение архитектурно-пространственного рисунка, изогнутые линии.

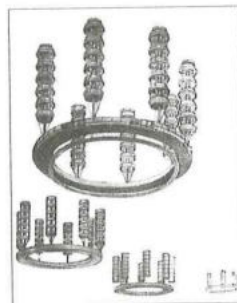
Постоянно растущие темпы строительства и как следствие уплотнение пространства рождают идеи создания многоуровневых городов. В проектах Л. Хидекеля «Город будущего» (1927) и Арата Исодзаки «Парящий город» (1960–1963) (ил. XIII, XIV) видны истоки супрематических композиций К. Малевича. Оба архитектора понимали, что работают над созданием архитектуры будущего. Л. Хидекель при работе над своим произведением пытался «проследить взаимосвязи объемов композиции, соотношение плотной массы и космической пустоты»². Создавая свои проекты, мастера заглядывали в будущее, пытались подняться над сиюминутными проблемами и «обрисовать» перспективу взаимоотношения земли, архитектуры и космоса. Проект «Парящий город» Арата Исодзаки особо выделяется среди других его работ, посвященных городам второго уровня, своей художественно-пространственной композицией. Идея проекта заключается в том, что комплексы зданий распространяются по горизонтали над землей



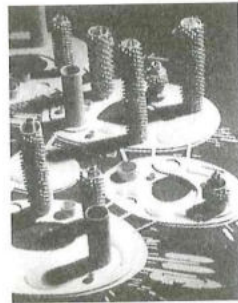
XIII. Л. Хидекель. Город будущего.
Проект. 1927



XIV. А. Исодзаки. Парящий город.
Проект. 1960–1963



XV. Г. Крутиков. Летящий город.
Проект. 1928



XVI. К. Кикутаэкэ. Город на воде.
Проект. 1963

наподобие ветвей дерева. В обоих случаях архитекторы демонстрируют схожесть не только конечной цели (обретение дополнительного пространства), но и отношения к взаимодействию архитектуры с окружающей средой, к вопросу эволюции экологической архитектуры. Подобное мнение предельно точно в своих записях сформулировал Хидекель, который был убежден в том, что архитектура будущего должна основываться на собственных законах, «не разрушающих естественную среду, а вступающих в благотворное пространственное взаимодействие с окружающей природой»³.

Не менее актуальной для архитекторов стала проблема создания подвижной архитектуры и формирования мобильных городов. Проекты «Летящего города» Г. Крутикова (1928) и города на воде Киёнори Кикутаэкэ (1963) (ил. XV, XVI) сближает то, что архитекторы подошли к их разработке с позиций взаимоотношения зданий и природы. Стремление освободить значительные территории земли (с целью создания на ней благоприятных условий для человека) в первом случае и решить проблему перенаселения городов при невозможности их расширения во втором — вынудило архитекторов искать новые способы организации городского пространства и размещения города будущего. Для Крутикова альтернативой современному мегаполису стал парящий над землей город. Кикутаэкэ счел перспективным осваивать водные просторы (которые занимают две трети поверхности земли и являются основным препятствием роста городов Японии).

Работы архитекторов опережали свое время и были ориентированы на будущее. В 20–30-е гг. XX в. многие русские мастера создавали

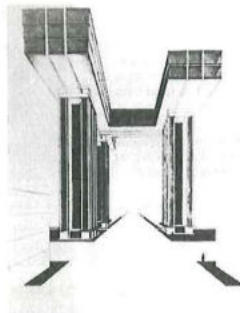
архитектурные проекты, которые были рассчитаны на размещение во врезном пространстве. Японцы в данном случае предстают если не более прагматичными, то уж точно работающими на самую ближайшую перспективу. Исследования в области «плавающих городов» Кикутака начал еще в 1958 г., создав к настоящему времени уже около двух десятков проектов городов на воде. Под руководством Кикутака было проведено несколько экспериментов, проверяющих возможность строительства подобных городов на мелководье и на поверхности морей с большими глубинами (что было продемонстрировано, в том числе, и на Экспо-75).

Общей идеей в этих проектах явилась также многоярусная система сот для размещения подвижных жилых ячеек.

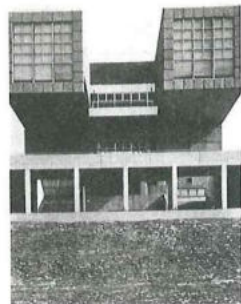
Идеям выдающихся архитекторов русского авангарда, выражавшимся преимущественно в проектах, оказались близки (не только содержательно, но и внешне) творческие решения ряда построек крупнейших современных японских архитекторов. Как ни странно, именно архитектура Японии при всей ее несовместимости с русской оказалась настолько близка ее самому яркому периоду — русскому авангарду, что некоторые японские сооружения можно рассматривать как живое, зримое воплощение основных концепций русских авангардистов. Для сопоставления предлагается остановиться на нескольких видах функциональных и концептуальных характеристик архитектурных произведений и принципах формирования городской среды.

Вертикальное измерение архитектуры. В рамках определенного контекста и в расчете на определенное воздействие были спроектированы небоскребы для Москвы Эль Лисицкого (1923–1925), так же как и Музей искусства Китакоюсу Арата Исодзаки (1972–1974) (ил. XVII, XVIII). Дефицит строительной площади и желание максимально сохранить окружающую природу диктовали необходимость создания высотной доминанты-ориентира. В обоих случаях архитекторы большое внимание уделяли контрасту между формой спроектированного сооружения и силуэтом уже существующей застройки.

Лисицкий предложил поставить восемь однотипных небоскребов на пересечении бульварного кольца с важнейшими радиальными улицами. Небоскребы должны были включать в себя вытянутые по горизонтали двух-трехэтажные корпуса. В вертикальных опорах предполагалось разместить лифты и лестницы. Эль Лисицкий писал: «Нам свойственней двигаться горизонтально, а не вертикально. Поэтому, если для горизонтальной планировки на земле в данном участке нет места, мы поднимаем требуемую полезную площадь на стойки, и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром улицы



XVII. Эль Лисицкий. Небоскребы для Москвы. Проект. 1923–1925

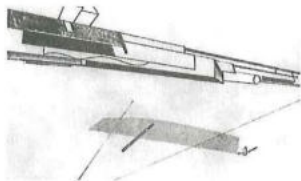


XVIII. А. Исодзаки. Музей искусства Китакоюсу. 1972–1974. Фотография

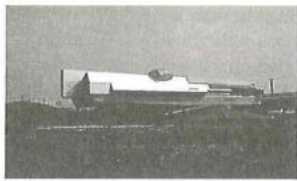
и горизонтальным коридором сооружения. Цель: максимум полезной площади при минимальной подпоре»⁴. Концепция оказалась близка японскому пониманию гармонии. Музей искусства, расположенный в центральной части города Китакоюсу, своими формами напоминает пару труб квадратного сечения. «Трубы» нависают над холмом, позволяя максимально сохранить окружающую природу и холмистый рельеф. Практически все служебные музейные помещения расположились под землей, в «трубах» же размещаются главные выставочные залы. Таким образом, посетители находятся в комфортных условиях наземных залов, где выставочное пространство раскрывается по горизонтали.

Небоскребы Лисицкого должны были выполнять функцию ориентиров для жителей города. По замыслу архитектора, предполагалось, что они будут обращены в сторону центра своими одинаковыми фасадами. Силуэт видимого в перспективе здания позволил бы ориентироваться в городе. Чтобы усилить эффект ориентира, Лисицкий предполагал даже придать особый цвет каждому небоскребу. Музей искусств Китакоюсу благодаря своему удачному расположению на вершине холма виден с различных точек города. Чтобы максимально использовать это преимущество, Исодзаки разработал форму здания таким образом, что оно стало отличительным знаком, ориентиром для города.

Ряд экспериментов с формообразованием привел к появлению сооружений-знаков. Эль Лисицкий рассматривал супрематическую



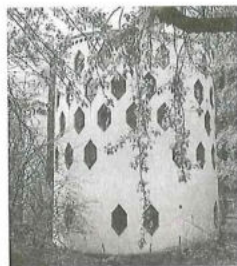
XIX. Эль Лисицкий. Проуны. Эскиз.
1920–1921



XX. М. Сэй Ватанабэ. К-музей. 1994–1996.
Фотография

живопись, проуны (проекты утверждения нового) как «пересадочную станцию на пути от живописи к архитектуре»⁵. Концепции многих из своих проунов он позднее использовал при разработке конкретных архитектурных проектов. Реализованным в архитектуре супрематическим наброском предстает концепция К-музея архитектора Макото Сэй Ватанабэ (1994–1996) (ил. XIX, XX). Обоих этих мастеров объединяет поиск новых возможностей языка архитектуры и стремление поднять произведение на уровень емкой наполненности знака. Авторы старались сконцентрировать в проекте знак города, выявляя все приходящее ему качества. Ватанабэ ставил перед собой задачу сделать свое сооружение непосредственной «моделью города»⁶ (делая упор на качественной городской жизни). Этому способствовали объективные причины. Для размещения музея был выбран большой участок, проходивший по береговой линии Токийского залива. Участок оказался свободным в связи с переносом Международной выставки 1990 года из Токио в Осака. К-музей должен был в знаковой форме отразить динамику развития города и одну из его главных характеристик — разнообразие, при котором комбинация простых составляющих рождает сложное целое. И, наконец, взаимодействие многих различных элементов не должно было нарушать фундаментальный принцип города — баланс, залог устойчивого развития. Очевидно сходство основополагающих принципов двух произведений — проуна Лисицкого и музея Ватанабэ. Те свойства, которыми должны были обладать проуны для того, чтобы стать промежуточной ступенью на пути от живописи к архитектуре, выступая в масштабе города (его функциональных и образных составляющих), реализовал в своем сооружении японский архитектор.

Простые формы, выбираемые архитекторами для своих построек, могут ярко и утонченно передавать энергетику и наполненность пространства. Новые возможности языка архитектуры открыли яс-



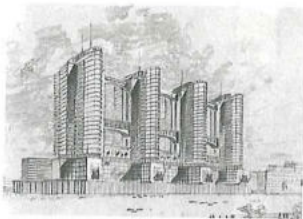
XXI. К. Мельников.
Дом-мастерская. 1927–1929.
Фотография



XXII. А. Исодаки.
Дом Яно. 1972–1975.
Фотография

ность и лаконичность силуэта, обогатили его. Эксперимент архитектора К. Мельникова с двумя цилиндрами стал одним из самых выдающихся в формообразовании, реализовавшихся в его собственном доме-мастерской (1927–1929). Два цилиндра, врезанные друг в друга, поставлены вертикально. Сходный вариант с двумя цилиндрами воплотил в своей известной постройке и Арата Исодаки (ил. XXI, XXII). Его дом Яно также состоит из двух цилиндров, только один стоит вертикально, а другой — горизонтально. Обе постройки сближает и акцент на окнах, который сделали архитекторы для создания яркого визуального эффекта. Посетители дома Мельникова отмечают, с какой полнотой ощущается в нем свободное пространство из-за частичной разбивки интерьера на два уровня и снятия межкомнатных перегородок. Для достижения эффекта увеличения пространства в доме Яно Исодаки предусмотрел полное отсутствие внутрикомнатных дверей (исключение составляла только ванная комната).

Архитектура и средовой контекст. На протяжении истории отличительной особенностью японских зодчих было органичное встраивание архитектурного сооружения в окружающую среду. Правда, под окружающей средой всегда понималась природа, гармония с которой имела решающее значение для постройки. В настоящее время городское строительство дает все меньше поводов говорить о единении с природой, но встраивание архитектурного сооружения в средовой контекст и по сей день остается ведущим принципом японских мастеров. Двадцатый век принес с собой улютнение городского строительства, с которым и в XXI веке продолжают сталкиваться и японские, и русские архитекторы. Мастерство зодчего обязывает сделать архитектур-



XXIII. А. и В. Веснины. Здание Наркомтяжпрома в Москве. Эскиз к проекту. 1934



XXIV. К. Тангэ. Здание телекомпании Фудзи-ТВ. 1996. Фотография

ное произведение не только сомасштабным окружающей застройке, но и соответствующим образу и духу того микромира, в который он будет встроен. Проект Наркомтяжпрома (1934) А. и В. Весниных в Москве и здание телекомпании Фудзи-ТВ Кэндзо Тангэ (1996) (ил. XXIII, XXIV) своей протяженностью и масштабом должны соответствовать в первом случае Красной площади, а во втором — одной из крупнейших магистралей Токио. Концепции обоих сооружений предполагали статусную постройку, создающую и подчеркивающую имидж ее владельцев. Также в обоих проектах просматривался схожий принцип подхода к окружению. Ключевое значение каждого из зданий требовало отведения им не только соответствующей площади, но и эксклюзивного места под застройку. Для размещения здания Фудзи-ТВ был выбран искусственный остров Одайба, на котором находятся штаб-квартиры многих высокотехнологичных в большинстве своем компаний. Высокий статус проектируемого здания Наркомтяжпрома был связан с вердущей ролью, которая отводилась тяжелой промышленности в СССР в годы первых пятилеток. В комплекс стратегически важных объектов, размещенных в самом центре Москвы, в непосредственной близости от Кремля, был включен и этот комиссариат. Вдоль Красной площади определили площадку в 4 га². Кроме того, рассматриваемые сооружения сближает общий подход к архитектурной композиции — каждое из них представляет собой четкую ритмическую структуру, состоящую из вертикальных объемов и переходов между ними; и в том и в другом случае для акцентирования массивности всего сооружения было выбрано высокое мощное основание.

Согласно проекту, здание Наркомтяжпрома должно было представлять собой высотную конструкцию, состоящую из четырех 160-метровых башен, поставленных на внушительный стилобат, соответствующий

ющий Кремлевской стене. Башни предполагалось соединить между собой перекрытиями из стекла и бетона. Близким, по сути, выглядит и здание Фудзи-ТВ высотой 125 метров (25 этажей). Выше четвертого этажа постройка разделяется на две отдельные башни, соединенные между собой сложной системой переходов. Общий силуэт небоскреба напоминает схематичное изображение сложного молекулярного организма. Это продиктовано желанием Тангэ создать сооружение, подобное по своей структуре клеточной ткани. Проемы между структурными элементами предполагают, что здание способно к самовостановлению, как живой организм, и обладает для этого всеми внутренними ресурсами.

В заключение хотелось бы сделать акцент на том, что в истории архитектуры Японии можно обнаружить ту же закономерность, которая наблюдается и в эволюции других видов искусства — толчок в развитии нередко происходит как реакция на мировые достижения в определенной области. Япония с глубокой древности с высочайшим интересом относилась ко всему новому, что порождают другие культуры. Приемы заимствования, выработанные Японией, уникальны и неповторимы. Эта исключительная японская переимчивость помогает, с одной стороны, выйти (хотя бы в собственном понимании) на мировой уровень, а с другой — привносит необходимую для дальнейшего развития подпитку.

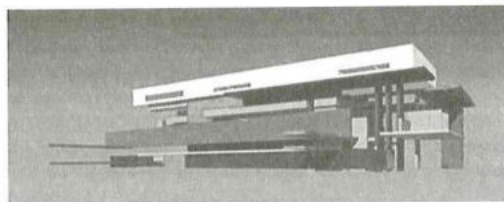
Сходство как внешнее, так и понятийное, в проектах русского авангарда и постройках (проектах) японских архитекторов позволяет утверждать, что, вырабатывая новые приемы формотворчества, архитекторы доходили до самой высшей степени, до канона формы. Японские мастера, начавшие проявлять профессиональный интерес к архитектуре русского авангарда уже с момента ее возникновения, представляют пример максимальной последовательной реализации ее идей — начиная с эпохи метаболизма и по сей день. Но, встраивая ее в логику развития современной архитектуры своей страны, японские архитекторы демонстрируют уникальную способность, ставшую визитной карточкой культуры, — способность не присвоения, а усвоения (т. е. стремление полностью вжиться в дух заимствованной новации). Поэтому на примере японского градостроительства прекрасно прослеживается дальнейшее развитие идей мастеров русского авангарда, воплощение в жизнь того, что существовало только в проектах и порой казалось нереализованной утопией.

Японские архитекторы считают русский авангард самым ярким и плодотворным периодом в архитектуре России. Их интерес к аван-

гарду проявился еще в 1920–1930-е гг., но в то время влияние русского авангарда на архитектуру Японии носило исключительно фрагментарный характер, т. к. ее архитектурное сообщество было ориентировано на другие идеи и задачи. Лишь отдельные архитекторы (такие как Томоёси Мураяма, Бундзо Ямагути), увлеченные русским авангардом, опирались на него при создании своих работ. Смелые эксперименты с формообразованием, которые проводили русские авангардисты, в полной мере нашли отклик в самую яркую архитектурную эпоху Японии — эпоху метаболизма (1960-е — начало 1970-х гг.), когда целенаправленный интерес к русскому авангарду значительно укрепился и стал оказывать несомненное методологическое влияние на архитектурное творчество японских мастеров. Необходимо отметить, что японские архитекторы не только изучали русский авангард и увлекались его идеями, но и во многом развили их в своих проектах и постройках.

Не вызывает сомнений, что архитектор вкладывает в свое произведение профессиональное мастерство, идеи, понятия, традиции своей культуры. Но если говорить о вершинах мастерства, профессионалы-архитекторы находят не просто точки соприкосновения, их объединяет сходство поисков решения назревших проблем и применение новаторских методов в конструировании и строительстве, даже в тех случаях, когда речь идет об архитектуре таких непохожих друг на друга стран, как Россия и Япония. Двадцатое столетие поставило архитекторов в такие условия, что ведущие мастера должны были искать абсолютно новые, подчас совершенно неожиданные решения уже возникших и еще только намечающихся проблем. Начало понимания архитектуры как поиска, эксперимента (имеющего как инженерные, так и социальные корни) положили русские авангардисты. Японские мастера, начавшие проявлять профессиональный интерес к русской авангардной архитектуре уже с момента ее возникновения, являют пример максимально последовательной реализации ее идей — начиная с эпохи метаболизма и по сей день.

Архитекторы Японии считают обращение к русскому авангарду в настоящее время актуальным и для России, что демонстрируют своими проектами и предложениями. Вспомним хотя бы созданную Такэхиро Нагакута концепцию башни Татлина для Санкт-Петербурга. А Арата Исодзакэ считает русский авангард той художественной концепцией и архитектурной теорией, которая не только вывела Россию в число мировых лидеров в области архитектуры, но и не утратила своей актуальности и на сегодняшний день. Именно на авангардные эксперименты с формообразованием он ориентировался, создавая



XXV. А. Исодзакэ. Конкурсный проект реконструкции Мариинского театра. 2003

конкурсный проект для Мариинского театра (ил. XXV), и рассматривал его как архитектурный символ новой России: «Все художественные поиски того времени рождают призыв к деконструкции устоявшихся форм, вычленению их первоэлементов и, наконец, к их соединению в новом пространственно-временном континууме. Этот подход предвосхитил тенденции дизайна наших дней, особенно в сфере зрелищных сооружений. Метод „реструктуризации базовых элементов“ оптимален для Мариинского театра, поскольку даст новые возможности эстетического воздействия на зрителя и обеспечит слаженную работу всего архитектурного организма»⁸. В отечественной архитектурной критике проект Исодзакэ получил название «иероглифа русского конструктивизма».

¹ Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский. М., 2007. С. 68.

² L'ARCA. 1989. № 27. P. 65.

³ Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 534.

⁴ Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда. М., 2004. С. 213–215.

⁵ Там же. С. 213.

⁶ Makoto Sei Watanabe. Conceiving the City. Bergamo, 1998. P. 20.

⁷ Сооружение грандиозного здания Наркомтяжпрома на выбранном месте привело бы к сносу Верхних торговых рядов, а также радикальной реконструкции Красной площади, прилегающих к ней улиц и площадей Китай-города.

⁸ Из интервью с А. Исодзакэ // Зодчий. 21 век. 2003. № 3. С. 92.

Традиции японского изобразительного искусства в истории мирового и отечественного дизайна

Изучение истории дизайна свидетельствует о том, что с периода зарождения этого нового вида творческой деятельности (периода протодизайна) художественное проектирование в Европе испытывает влияние японского изобразительного искусства. С недавнего времени понятие «японский стиль» стало популярным и среди отечественных дизайнеров интерьеров.

Необходимо определить термин «дизайн» в контексте данной темы, так как толкование этого англоязычного понятия имеет несколько значений¹. А с эволюцией дизайнерской деятельности в XX веке, с появлением ее разновидностей (предметный, средовой, графический, арт- и нет-дизайн) и областей (total-, staff-, поп-дизайн)² диапазон применения слова «дизайн» необычайно расширился. Можно взять за основу следующее определение: «Дизайн—это специфическая сфера деятельности по разработке (проектированию) предметно-пространственной среды, а также жизненных ситуаций с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, эстетических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействия с человеком и обществом»³.

По логике приведенного выше определения, «заря истории» дизайна хронологически относится ко второй половине XIX века, когда массовое промышленное производство повсеместно становилось одним из определяющих условий развития общества. Именно в этот период, после Реставрации Мэйдзи (1868) в Японии, Западная Европа и Америка получили возможность целенаправленного культурного обмена произведениями искусства, предметами ремесла и быта, а также, что очень важно,—обмена представителями этих культур.

Так, правительство Мэйдзи направило делегацию на Всемирную выставку 1873 г. в Вене, там был представлен павильон Японии. Руководителем делегации являлся Кайдзиро Нотоми (1844–1918) — основоположник японского протодизайна⁴.

В 1876 г. Японию посетил Кристофер Дрессер (1834–1904), выдающийся дизайнер Викторианской эпохи, в проектах которого влияние японского искусства осуществляется как в «дословной», так и в более опосредованной форме⁵.

Многочисленные примеры цитирования европейцами лексики художественного языка японского искусства, а также попытки японцев усвоить приемы западного формообразования достаточно хорошо рассмотрены в ряде источников⁶. Общеизвестной является роль японского искусства в сложении европейского модерна. Некоторые шедевры «японизма» конца XIX — начала XX в. вошли в историю мирового проектирования, например, буфет (1867) Эдварда Уильяма Годвина (1833–1886), неповторимая «павлинья комната» (1876) Джеймса Уистлера (1834–1903)⁷. Повсеместное увлечение японским искусством в то время обусловило форму первого предмета промышленного дизайна — разработанного Петером Беренсом (1868–1940) электрического чайника «Фонарик», выпущенного АЕГ в 1907 г.

В XX веке огромную роль в процессе постижения глубинного содержания японского искусства, а также передачи знаний о нем Западной Европе и Америке играли крупнейшие проектировщики — архитекторы и дизайнеры прошлого века, например, Фрэнк Ллойд Райт (1867–1959), Бруно Таут (1867–1959), Вальтер Гропиус (1883–1969), Джордж Нельсон (1867–1959). Они работали в Японии, восхищались ее искусством и людьми, что нашло отражение в их теоретических трудах⁸ и практической деятельности.

С первых десятилетий истории дизайна и вплоть до настоящего времени представители западноевропейской культуры учатся и ищут в Японии, а японские дизайнеры обучаются и работают в Европе, предлагая свой взгляд на современное проектирование.

В Баухаузе провели несколько лет Ивао и Митико Ямаваки⁹. На коллаже Ивао Ямаваки 1932 года, посвященном теме отношений школы — Баухауза — и государства, изображены колонна боевиков в окружении поверженных людских фигур и персонажи в нацистской форме, шагающие по фрагментам здания Баухауза в Дессау. Композиция, на первый взгляд, выглядит расчлененной, несбалансированной — в полном соответствии со смыслом произведения. Нетрудно заметить, что принцип организации плаката основан на вертикалях и диагоналях. Горизонталь в данной масштабности воспринимаются

как «точки» в японской каллиграфии. Коллаж «собран» по принципу иероглифа: каждая «черта» — фигура или фрагмент композиции — обладает своим собственным значением и в то же время не может восприниматься по отдельности без потери общего смысла. Как известно, один из ключей в японской иероглифике имеет название «крышка», а «крышка с точкой» — ключ совсем другой. Форма в коллаже Ивао Ямаваки — следствие ритмической сбалансированности элементов композиции; здесь действует тот же принцип, согласно которому в написании иероглифа взаимодействуют «малые» и «основные» черты.

С Джорджем Нельсоном в послевоенное время сотрудничала Томоко Михо (р. 1931). По профессии графический дизайнер, она активно изучала и предметный дизайн по всему миру. В Европе посетила фирму Olivetti, нанесла визит в Ульмскую школу, в Финляндии встречалась с Тапио Вирккалой (1915–1985). Рожденная в США, Томоко использовала принцип *сякэки* (shakkei), заимствованный из эстетики японского сада. Прием соотношения дальнего и ближнего пространственных слоев, когда отдаленные планы вдруг акцентируются в глазах зрителя, Томоко Михо применяла, например, в своих работах для полиграфии. Она создала собственный неповторимый стиль, что было отмечено высшей наградой AIGA (Американского института графических искусств) 1993 года. Главный прием заключался в преобразовании трехмерного пространства в двухмерное — предельно глубинное и масштабное, но заключенное в заданные границы. Лист, страница, по мнению Томоко, не «окно», а «портал», «порог». Погружение в многослойную реальность — одно из распространенных решений современных графических дизайнеров; это и характерная черта оп-арта, и знакомый всем прием, часто применяющийся сегодня в телерекламе.

Уникальный след в истории дизайна оставил Сиро Курамата (1934–1991). Он начал карьеру дизайнера мебели и интерьеров в Японии и привлек к себе внимание выбором нетрадиционных материалов и форм. В числе первых экстравагантных предметов мебели, принеших Сиро Курамата мировое признание, был комод *Drawers in a Irregular Form* (1970). Из-за инновационной формы комода, воспроизведение которой вызывало технические трудности, компания *Cappellini* взялась за его массовое производство лишь спустя 18 лет. В подобной независимости проекта вещи от реалий промышленности, когда вещь создается без оглядки на существующие условия производства, кроется одна из характерных особенностей японского дизайна. Предмет мебели воспринимается как скульптурный объект. Скульп-

турность как стиливая характеристика предмета дизайна свойственна современному арт-дизайну, одним из основоположников которого наряду с Сиро Курамата стал итальянец Гаэтано Пеше (р. 1939).

В 1980-е гг. Курамата был приглашен патриархом мирового дизайна Этторе Соттсассом (1917–2007) в Италию и внес значительный вклад в эстетику группы «Мемфис». С одной стороны, японский дизайнер демонстрировал уважение и знание итальянской традиции. Прием соединения протобетона и битого камня или мраморной крошки для отделки полов, использованный создателями Дворца дождей (XV в.), был известен еще древним римлянам. Курамата в 1983 г. «изобрел» материал на основе пластика с вкраплением авантюрина и стекла, позволяющий не только декорировать поверхности (пол, стены, столешницы и т. п.), но и отливать сложные предметные формы. Отдавая дань технологической фантазии венецианцев эпохи Ренессанса, Курамата также называл свой материал *terrazzo*.

С другой стороны, Курамата оставался верен себе и предлагал необычные решения и проекты. В 1986 г. появилось кресло из металлической сетки «Как высока луна» («How High the Moon»), вещь, демонстрирующая высокий уровень современного промышленного производства, удовлетворяющая всем параметрам стиля хай-тек. Название кресло получило благодаря джазовой композиции, которую с 1940-х гг. исполнял оркестр Дюка Эллингтона (1899–1974). Совершенно невероятный эффект, создаваемый металлической сеткой, можно охарактеризовать словами Этторе Соттсасса: «Материал становится светом, а вес становится воздухом». В этой фразе итальянского дизайнера находит подтверждение тот факт, что один из самых мистических аспектов западноевропейского восприятия формы — прозрачность — чрезвычайно занимал и итальянского, и японского дизайнеров. К материализации сквозного проникновения зрения через конструкцию, форму и поверхность предмета стремились, как известно, последователи эстетики дзэн. Не случайно поэтому один из критиков обозначил образ кресла «How High the Moon» как «философскую медитацию на тему пустоты».

Как любой реальный предмет, при освещении кресло отбрасывает тень. Об особом отношении к этому явлению в японской культуре миру поведал Дзюнъитиро Танидзаки (1886–1965) в эссе «Похвала тени» (1934). Но действительность восприятия объекта Курамата такова, что тень, благодаря сетке, не дает представление о предмете (форма, размеры и т. п.). Тень — сама по себе, ее очертания и насыщенность меняются в зависимости от точки зрения на предмет, тогда как сам предмет и источник его освещения остаются неподвижными.

В странном названии, равно как и в необычной трактовке формы, материала, возможно, заложен постмодернистский сценарий и ироничный взгляд художника, дизайнера и философа на переплетение судеб западноевропейской и восточной культур.

Вклад японских творческих традиций в мировое проектирование XX века невозможно переоценить благодаря двум явлениям.

Первое — «регионализм» — направление и определенная идеология, сформировавшиеся в первое послевоенное десятилетие. Основоположник Кэндзо Тангэ (1913–2005)¹⁰, разработанный одновременно с ним Аалваром Аалто (1898–1976) в Финляндии, «регионализм» ныне — способ мышления, свойственный всякому профессиональному дизайнеру, где бы он ни работал, вне зависимости от происхождения.

Второе явление — экодизайн, вошедший в плоть и кровь современного мирового дизайна во многом благодаря представителям японской культуры. В России в связи с этой темой хорошо известен Сигэру Бан (р. 1957). Он предложил технологию «нового» строительного и промышленного материала — бумаги, полученной в результате вторичной переработки. Так был построен павильон Японии на Экспо-2000 в Ганновере.

Истинным идеологом экодизайна является всемирно известный дизайнер, основатель и почетный президент GK-International, кавалер ордена «Голубой ленты» императора Японии Кэндзи Экуан (р. 1929). О роли дизайна в современной окружающей среде г-н Экуан говорил, например, в мае 2009 года, обращаясь к участникам международной конференции ЭКОДИЗАЙН-2009, организованной Институтом международных образовательных программ Санкт-Петербургского государственного политехнического университета (ИМОП СПбГПУ).

Японские мастера дизайна продолжают практику сотрудничества с западноевропейскими фирмами, куда их охотно приглашают. Стенды представителей японского дизайна, как правило, красуются на авторитетных дизайнерских выставках (например, 100%DesignLondon), куда в надежде и ожидании новых идей съезжаются профессионалы со всего мира.

На одной из подобных выставок Тоё Ито (р. 1941) представил в 1985 г. интересный проект «дома номадов» Пао (Пао). Это была сборно-разборная мобильная конструкция, символизирующая тенденцию образа жизни человека «постиндустриального общества» (проект появился в эпоху «мыльных пузырей» в японской экономике).

Десятилетие спустя молодые французские дизайнеры Ронан (р. 1971) и Эрван (р. 1976) Боролле предложили целую линию продуктов для «постиндустриального человека». Один из аспектов этой

программы чуть позже сложился в концепцию «нейтрального стиля» в проектировании окружающей среды, воплощенную, например, в рамках спецпроекта «Идеальный дом» Миланского мебельного салона 2004 года. Нетрудно заметить, какая составляющая стала основой их вдохновения. Братья Боролле в 2006 г. совершили «паломничество» в Японию. В результате появилась линия промышленных продуктов JAPAN BRAND, демонстрирующая итог знакомства с производством японских традиционных лаков, воплощенный в проектах суперсовременных объектов (электронный ключ, светильник — система хранения и т. п.).

Необходимо особо отметить факт продолжения традиции *гайдзин* (деятельности иностранцев) в современном японском дизайне. Американист Росс Макбрайд (р. 1962), в 1980-е гг. приехавший продолжить обучение в Японии, обосновался там и основал бренд Norma!, широко известный ныне как на островах, так и за их пределами. Один из самых популярных образцов продукции этого бренда — «анаморфическая посуда» (производство началось после успешного показа пробного экземпляра на выставке 100%DesignTokyo). Судя по названию, дизайнер взял за основу прием анаморфозы¹¹, использовавшийся в западноевропейском искусстве XVI–XVIII вв. На первый взгляд, этот принцип воплощен в предметах Майкбрайда стопроцентно. Однако коренное различие кроется в результате, достигаемом использованием этого классического приема. Западноевропейская анаморфоза «шифрует» изначально заданную форму изображения. Макбрайд кодирует не столько само изображение, сколько его содержание, смысл, которые зависят от пространственных и предметных условий восприятия этого содержания. На блюдца чайной или кофейной пары дизайнер наносит надпись, конкретизирующую назначение данного предмета, но не слева направо, а по-японски — справа налево. Отражаясь на хромированной поверхности чашки, поставленной на блюдце, слово или фраза служит источником определенной информации (часто, по-видимому, не совпадающей с действительностью: если отражается надпись «Tea», будет ли означать, что на самом деле в чашке находится чай?). Если чашку переместить, отражение исчезнет, информация перестанет восприниматься. Но на самом деле все осталось по-прежнему: и сама чашка, и надпись на блюдце. Целый комплекс традиций японского искусства просматривается в подобной подаче: scrupulous внимание к детали (Макбрайд получил образование как графический дизайнер), ощущение ценности поверхности, ритуальное отношение к написанию знака (иероглифа, буквы), восприятие пространства не как пустоты, а как наполненной субстанции.

Особое чувство пространства, сформированное японской художественной традицией, оказывая влияние на современное проектирование, приводит к неординарным результатам, когда проектирование связано с самыми высокотехнологичными ресурсами. Примером может служить стол «Cinderella Table» (2005) голландского дизайнера Йероена Верховена (р. 1976). В этой асимметричной вещи можно увидеть признаки одновременно двух различных предметов классической мебели — стола-консоли и комода. Секрет заключается в том, что формы этих предметов визуальны выражены пустотами между материальными оболочками из гнutoго дерева¹².

Неизменная восприимчивость современного дизайна к традициям японского искусства (факт, еще раз подтвержденный прошедшей с огромным успехом в Британском музее 19 июля — 21 октября 2007 г. выставкой «Красота ремесел современной Японии»¹³) выявила необходимость уточнения термина «японский стиль». Западные дизайнеры, уже имеющие значительный опыт взаимоотношений с «людьми и домами Японии» (выражение Бруно Таута, превратившееся в название его книги), предпочитают пользоваться более конкретными, с одной стороны, а с другой — более ассоциативными терминами, например: «ваби-саби», «стиль дзэн», «стиль сукия». Например, производя гаджеты, итальянские проектировщики не позиционируют свою продукцию как предметы в «японском стиле» (проект дизайнеров Данте Донегани и Джованни Лауда для компании «Rotaitalia: MultiBook, 2007» — контейнер для хранения мелочей в виде книги, выполняющий одновременно функции светильника, зарядного устройства, часов с будильником и рамки для фотографии). Хотя такие качества, как полифункциональность, комбинированность, портативность и заимствованность вещи, лучше и раньше всего были выявлены именно в Японии¹⁴.

В настоящее время в западноевропейском обиходе выражение «японский стиль» в большей степени ассоциируется с бизнесом, манерой ведения переговоров, а также с организацией промышленного производства.

Термин «японский стиль» стал востребован и популярен в России с началом строительного и интерьерного бума в 1990-е годы. Однако спустя десятилетие отечественные дизайнеры представляют японский стиль в отделке интерьера как набор повторов, реплик и имитаций произведений искусства, а также предметов, фактур, орнаментов, заимствованных из японской культуры. Показателен тот факт, что сегодня в России лучше знают тех японских проектировщиков (например, Масанори Уэда, р. 1941), которые занимаются в основном

созданием предметов для интерьера в сотрудничестве с западноевропейскими производителями — поставщиками продукции на российский рынок.

Особенности отечественного отношения к дизайну в целом и образцам японского дизайна в частности приводят в отдельных случаях к досадным недоразумениям. Так, в популярной литературе и периодике, в рекламной и туристической продукции японский стиль часто отождествляется с одним из стилей этно, что никак не соответствует действительности¹⁵.

Японское искусство, изучение которого насчитывает почти полтора столетия, является неисчерпаемым источником формообразования для современного проектирования, по-прежнему помогает расширить границы восприятия, нацеливает в будущее, несмотря на все экономические и политические катаклизмы.

Хочется закончить статью словами Михаэля Мённингера, автора книги «Японский дизайн»: «Спасибо японцам за то, что они стали неотъемлемой частью нашей повседневной жизни»¹⁶.

¹ О многочисленных значениях термина DESIGN см.: Webster Third New International Dictionary. Volume I: A to G. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, INC. Chicago, 1993. P. 611–612. В русском языке слово «дизайн» появилось в 1960-е гг., в японском — в 1950-е.

² См. об этом: *Глазгычев В.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006.

³ *Рунге В. Ф.* История дизайна, науки и техники. М.: Архитектура-С, 2006. С. 13.

⁴ *Новиков М. А.* Развитие художественного конструирования в Японии (конец XIX — середина XX в.) // *Материалы по истории художественного конструирования.* М.: ВНИИТЭ, 1972. С. 103–104.

⁵ *Widar Halen.* Dresser and Japan // *Christopher Dresser. A Design Revolution.* Edited by Michael Whiteway: V&A, 2004. P. 126–139.

⁶ Среди наиболее фундаментальных: *Николаева Н. С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996; *Siegfried Wichmann.* Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858. London: Thames&Hudson, 2007.

⁷ Подробнее см.: *Cooper Jeremy.* Victorian and Edwardian Furniture and Interiors. From the Gothic Revival to Art Nouveau. London: Thames and Hudson, 1998. P. 119, 122, 138–141. С подробной историей создания «Павлиньей комнаты» можно было познакомиться на выставке «Уистлер и Россия», прошедшей в ГТГ с 6 декабря 2006 по 15 февраля 2007 г.

⁸ *Wright Frank Lloyd.* The Japanese Print: An Interpretation. Chicago: Ralph Fletcher Seymour, Co., 1912; *Taut Bruno.* Das japanische Haus und sein

Leben. Houses and People of Japan. Berlin: Mann Verlag, 1937; *Нельсон Джордж*. Японский дом // *Нельсон Джордж*. Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971. С. 156–165.

- ⁹ Ивао Ямаваки больше известен как Такэхико Мидзутани (1903–1969). До 1944 г. он был профессором Токийского колледжа изящных искусств (ныне — Токийский национальный институт изобразительных искусств и музыки).
- ¹⁰ Концепция «регионализма» изложена в статьях Кэндзо Тангэ 1950–1960-х гг., опубликованных на русском языке в сборниках: *Кэндзо Тангэ*. Архитектура Японии. Традиции и современность / Под ред. А. Иконникова. М.: Прогресс, 1975; *Он же*. Архитектура и градостроительство 1949–1969 / Сост. Удо Культерман. М.: Стройиздат, 1978.
- ¹¹ Анаморфоза (греч. anamorphosis — «искажение формы») — в изобразительном искусстве прием намеренного искажения формы ради выразительности, гротеска, экспрессии... Состояние анаморфозы достигается ракурсами, перспективными искажениями, причудливой светотенью, игрой фигуры и фона, приемами декупюра, отражения в зеркале. Далее см.: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2004. Т. 1. С. 249–251.
- ¹² Технология гнутья, как известно, была запатентована Михаэлем Тонетом (1796–1871) в 1841 г. В послевоенной Японии технология была усовершенствована за счет применения токов высокой частоты.
- ¹³ *Crafting Beauty Modern Japan. Celebration Fifty Years of the Japan Traditional Art Crafts Exhibition*. Edited by Nicole Rousmaniere. The British Museum Press, 2007.
- ¹⁴ Предметы, объединяющие телевизор и радио, радио и магнитофон, впервые произведенные в Японии, стали сегодня достоянием музеев и коллекционеров. На большой выставке «Japanese Design: a Survey Since 1950» в Филадельфийском музее искусств, прошедшей с 25 сентября по 20 ноября 1994 г., были, например, представлены: Zuiko Pearlcoder tape recoder. Yoichi Sumita & Olimpus Optical Company. 1969. Алюминий. 5,8×20,8×2,2 см. Музей и библиотека Университета Искусств Мусасино, Токио; TV и радио. 1972. Дизайн: International Industrial Design. Производство: Japan Victor Company, Токио. Полистирол. 31×29,2×28,7 см. Частная коллекция, Лос-Анджелес. Опубликованы в каталоге выставки: *Japanese Design: a Survey Since 1950*. Kathryn B. Yiesinger, Felice Fischer. Philadelphia Museum of art. 1994. P. 97, 115.
- ¹⁵ Об особенностях стиля этно см.: *Байбурова Р. М.* Стиль этно в современном интерьере // *Проблемы дизайна 4*: Сб. ст. / Сост. В. Р. Аронов. М.: Пинакотекa, 2007. С. 282–292.
- ¹⁶ *Mattias Dietz, Michael Mönninger*. Japanese Design. Köln, Tachen, 1994. P. 9.

«Культура Гэндзи» в традиционных искусствах и современной бытовой культуре Японии¹

По словам известного отечественного япониста В. Н. Горегляда, «литературное произведение можно рассматривать и как результат взаимодействия целого комплекса явлений материальной и духовной культуры, и как постоянно действующий источник их трансформации»². Иными словами, чем больше культурообразующей информации изначально заложено в произведении, тем более многообразными оказываются его проявления в дальнейшем.

С момента появления произведения «Повесть о принце Гэндзи», созданного на рубеже X–XI вв. придворной дамой Мурасаки Сикибу, прошло более тысячелетия. За это время идеи и образы романа, отразившие особенности мировоззрения целой эпохи, многократно трансформировались, воплотившись в литературных произведениях разных жанров. Более того, мастера всех видов искусства находили в этом романе источник вдохновения и красоты, черпали художественные идеи и эстетические принципы³. Этот роман за всю историю своего существования не только явился источником формирования интеллектуальных развлечений, созданных в периоды Камакура (1185–1333), Муромати (1392–1573) и Эдо (1603–1868), но продолжает и поныне функционировать в различных сферах культуры и искусства.

«Начиная с эпохи Эдо можно говорить о формировании так называемой «культуры Гэндзи» (*гэндзи-бунка*, или *гэндзи-картуа* от англ. culture). Благодаря развитию книгопечатания, в XVII–XVIII вв. образы знаменитого произведения были многократно растиражированы с помощью книг, гравюр, литературных карт, разнообразных игр. Со временем эти образы перекечевали из письменной культуры в бы-

товую сферу: на орнамент *кимоно*, в названия традиционных сладостей и имена девушек-певичек, в искусства чая и ароматов. Идеями и образами романа «Гэндзи-моногатари» обогащаются разные сферы бытовой культуры, искусства, прикладного ремесла, а также игровые традиции современной Японии»⁴.

Такие традиционные национальные японские искусства, как искусство чая *茶道 садо*: («путь чая»), составления цветочных композиций *華道 кадо*: («путь цветка») и благовоний *香道 кодо*: («путь аромата»), занимают значительное место в духовной и бытовой культуре Японии. Наряду с театральными формами, танцевальными пьесами, искусством борьбы (сумо, например), празднествами любования цветами они являются подлинными символами культуры Японии.

В данной работе историко-художественный анализ элитарных игр, созданных по мотивам произведения о Гэндзи, отразившихся в особенностях искусства чая, составления благовоний и аранжировки цветов, дан через призму интеллектуальных развлечений, связанных с идеями и образами романа.

От раковин — к картам

Среди старинных интеллектуальных развлечений японцев значительное место занимают так называемые *моно-авасэ* («сопоставление вещей») — традиционные игры, связанные со сравнением по определенным критериям различных предметов. Особую роль суждено было сыграть такому развлечению, как *каи-авасэ* («сложение раковин»), поскольку считается, что именно оно в дальнейшем преобразовалось в карточную игру, положив начало, в том числе, и поэтическим картам *гэндзи-ута-карута* (букв. «карты со стихами из „Гэндзи-моногатари“»). На раковинах моллюска *хамагури* изображали цветы и растения четырех сезонов, а также различные предметы повседневного обихода. Начиная с эпохи Муромати на внутренних поверхностях раковин стали рисовать иллюстрации к прославленному роману «Гэндзи-моногатари». С появлением в XVI в. на Японском архипелаге испанцев и португальцев хрупкие и редкостные раковины стали заменять на бумажные карты.

В эпоху Эдо широкую популярность приобрели карты по роману «Гэндзи-моногатари» благодаря серии гравюр «Изысканные поэтические карты Гэндзи», созданной знаменитым художником Кацусика Хокусаэ (1760–1849).

Несмотря на то что традиционные карты по мотивам романа практически исчезли из городской культуры, в настоящее время в неко-

торой степени возрождается интерес к картам на известные литературные сюжеты.

Так, в серии «Коллекция элегантной придворной жизни Хэйан» в 2007 г. в Киото выпущены игральные карты европейского типа, иллюстрирующие каждую из глав романа «Гэндзи-моногатари» в стиле живописи *ямато-э*. Источником послужили сюжеты и мотивы, характерные для художественной школы Ринпа эпохи Эдо, широко использовавшиеся во многих видах искусства.

Если проанализировать характер каждого сюжета с точки зрения отображения традиционных придворных развлечений, неоднократно упоминавшихся на страницах романа, то можно заметить, что художники XVIII в. не выходили за рамки представлений о куртуазности, имевших место в эпоху Хэйан (794–1185). На этих картах аристократы музицируют и танцуют, устраивают различные церемонии, играют в шашки *го* и *сугороку*, раскладывают раковины *хамагури*, возжигают благовония, слагают стихи, занимаются каллиграфией, проводят соревнования *э-авасэ* по сопоставлению картин, устраивают прогулки на лодках, любят цветочными композициями, цветущей сакурой, листьями осеннего красного клена и т. д.

Во многих центрах традиционной культуры Японии (Киото, Нара, Нагоя) в последнее время широко популяризуется этот тип карт в качестве материала для воплощения идей по дизайнерскому оформлению интерьеров (ил. 1).

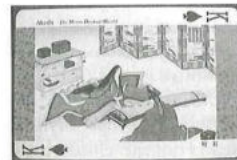
1. Современные игральные карты, иллюстрирующие элитарные развлечения аристократии эпохи Хэйан в соответствии с содержанием каждой из 54 глав «Повести о принце Гэндзи»:



а — игра в раковины (к главе 18 «Ветер в соснах»);



б — занятие искусством благовоний (к главе 32 «Ветка сливы»);



в — игра на кото (к главе 13 «Акаси»)

Чай пяти вкусов

Истоки искусства чая 茶道 *садо*, или *тядо*: (букв. «путь чая»), как специальной техники приготовления и дегустации напитка, а также как способа воспитания духа можно найти в культуре Древнего Китая, где все действие первоначально имело отношение к так называемым «чайным соревнованиям» (по сбору и просушке чайного листа, взбиванию пены, по отгадыванию сортов чая, по месту произрастания чайных кустов, по изготовлению сосудов для чаепития и пр.). Подобные соревнования внесли существенный вклад в становление классической чайной церемонии и в Японии, которая формировалась в первую очередь в дзэнских монастырских кругах. В дальнейшем игры, состязания и ритуалы, принятые в чайном действе, переплетались все теснее. Неслучайно до сих пор в чайных школах Ура-Сэнкэ и Омотэ-Сэнкэ навыки и приемы в проведении чайной церемонии (хозяйня) и участия в ней (гости) многократно отрабатываются и шлифуются с помощью разнообразных развлечений, сложившихся в стройную систему правил и предписаний.

По мере распространения чая и культуры чаепития в Японии (XIV–XVI вв.) данное развлечение стало приобретать большую популярность в среде аристократов, самураев и монахов. Одно из самых характерных чайных соревнований, называющееся «ритуал Гэндзи» (源氏式 *гэндзи-сики*), до сих пор проводится при чайных клубах в разных регионах Японии.

Организатор соревнования готовит пять сортов чая. Каждому участнику игры преподносится по пять маленьких чашек с разными видами чая. Игроки один за другим пробуют чай, стараясь запомнить его вкус. Им следует установить, все ли сорта чая разные или есть среди них одинаковые. Результаты решения заносятся в особый регистрационный лист.

Хозяин готовит пять видов чая и делит их на пять групп: «цветы», «птицы», «ветер», «луна», «гость». Первые четыре — условные обозначения определенных сортов чая, некоторые из которых вначале даются на пробу участникам состязания. Чай категории «гость» подразумевает совершенно не известный для игроков сорт чая, выбранный по усмотрению хозяина.

Каждый сорт чая упаковывается в пять пакетиков. Не показывая их названий участникам игры, хозяин заваривает чай и предлагает гостям. Участники ритуала поочередно выпивают чай и старательно запоминают вкус каждой порции. Затем рисуют схему из пяти вертикальных линий, означающих разные сорта чая, и определенным образом соединяют одинаковые по вкусу.

По окончании этой части игры участники сверяют свои результаты с «таблицей *гэндзи*», листок с которой обязательно лежит перед каждым игроком, записывают итог на специальной бумаге и передают хозяину. Хозяин все проверяет, начисляет очки и объявляет победителя, отгадавшего все виды чая.

Отдельного разговора заслуживает необычный способ фиксации результатов состязания. Для этого используется система, разработанная в конце XVII в. для искусства благовоний, — таблица 源氏香之図 *гэндзи-ко*: *но дзу* (букв. «таблица ароматов *гэндзи*»), с помощью которой определяют вкусовое или обонятельное резюме композиции. В эту таблицу заносятся названия 52 глав романа «Гэндзи-моногатари» (по традиции исключались первая глава — «Павильон Павлоний» — и последняя — «Плавучий мост сновидений»), сопровождавшиеся таким же числом схем из пяти вертикальных линий. Участники церемонии чая или благовоний объединяют верхней линией символы ароматов или вкусов, показавшихся им одинаковыми.

При анализе сфер бытования культуры Гэндзи в современной Японии правомерно говорить о двух направлениях: об использовании названий глав и образов главных героев романа, а также об использовании знаков «таблицы ароматов *гэндзи*» (*гэндзи-ко*: *но дзу*).

Искусство *садо*: самым тесным образом связано с искусством составления благовоний *ко:до*: и искусством аранжировки цветов *кадо*:. Многие эстетические категории, принятые в этих видах, идентичны. В частности, это касается специфики использования «таблицы *гэндзи*», важнейшего культурного кода, созданного по роману «Гэндзи-моногатари».

Наслаждение ароматами

Искусство 香道 *ко:до*: (букв. «путь аромата») сформировалось на основе возжигания различных благовоний и наслаждения ими. За годы существования *ко:до*: было придумано огромное множество интеллектуальных развлечений, демонстрирующих тесную связь этих игр с японской классической сюжетной литературой и исторической прозой. Среди этих развлечений большую часть составляют игры, связанные с романом «Гэндзи-моногатари», что подтверждает его знаковую роль в японской культуре. Кроме того, названия самих благовоний, составленных из различных ароматических компонентов, зачастую заимствовались из названий глав романа.

Ритуал 源氏香 *гэндзи-ко*: («аромат *гэндзи*»), наиболее характерный вид благовоний *кумико*: (букв. «соединение ароматов в группы»),

представляет собой разновидность особой техники, тщательно разработанной в искусстве *ко:до*. (*Гэндзи-ко*: является одним из видов *кумико*:.)

Для этой церемонии хозяин готовит пять различных благовоний, каждое из которых упаковывается в пять пакетиков. Из получившихся в итоге перемешанных 25 пакетиков наугад выбираются пять и поочередно возжигаются. Затем игроки в пять приемов определяют выбранные хозяином ароматы, выделяя среди них одинаковые.

Так же как и в чайном ритуале, участники рисуют свою схему ароматов, выделяя среди них одинаковые, и сверяют ее с канонической «таблицей ароматов *гэндзи*». Каждой композиции соответствует определенное стихотворение из романа. Гости декламируют его либо по памяти, либо прибегая к дополнительным материалам, после чего хозяин экспромтом составляет свое стихотворение, выражая общие чувства собравшихся. Игрок, полностью отгадавший схему, предложенную хозяином, получает звание *玉 tama* — «драгоценная яшма».

В школах искусства *ко:до*: все 54 (52) символа, соответствующие главам романа, группируются в особые категории, которым также дают поэтические названия. Кроме того, там широко используются таблицы ароматов, составленные не только из пяти линий, но также из трех и четырех. В этом случае правила немного упрощаются, поскольку вдыхать и запоминать надо не пять, а только три или четыре аромата.

Искусство аранжировки цветов

Современные школы *生花 икэбана*, оставаясь в русле традиций и накопленного опыта, по-новому осмысливают возможности и перспективы, связанные с освоением классического наследия. Так, известная с XVII в. школа Кувахара Сэнкэй (桑原専慶流) в Киото активно практикует обращение к литературной классике — в частности, к роману о принце Гэндзи («Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу). По мотивам этого произведения создаются композиции, демонстрирующие идеи, связанные с наблюдением природы во всех ее сезонных проявлениях.

В 1998 г. вышла книга писательницы Танабэ Сэйко, написанная в соавторстве с 14-м главой школы Кувахара Сэнкэй, — «Вёсны и осени цветов Гэндзи» (源氏・拾花春秋). В названии очевидна отсылка к знаменитому роману о принце Гэндзи, хорошо известному любому японцу.

Что касается содержания этой книги по *икэбана*, то в ней собраны уникальные композиции, демонстрирующие идеи всех 54-х глав романа, выраженные через призму растительного мира. По мысли Танабэ Сэйко, комментирующей каждую композицию мастера Кувахара

Сэнкэй в контексте художественного анализа романа, описание событий в произведении разворачивается на фоне природных явлений, в судьбы всех героев так или иначе вплетены различные цветы, деревья и травы. Сами названия глав романа (и соответственно каждой из 54-х композиций *икэбана*) отражают связь с природой и прежде всего с растительным миром: «Павильон Павлоний», «Дерево-метла», «Шафран», «Мальвы», «Священное дерево сакаки», «Сад, где опадают цветы», «В зарослях полыни», «Утренний лик», «Кипарисовый столб», «Ветка сливы», «Листья глициний» «Первая зелень», «Дуб», «Красная слива», «Под деревом сии», «Побеги папоротника», «Плющ». Можно сказать, что «сам роман „Гэндзи-моногатари“ оказался первым произведением, в котором была зафиксирована природа Японии»⁵.

В качестве примера тесной связи романа с искусством цветочных композиций рассмотрим *икэбана* к главе 53 — «Упражняйся в каллиграфии» (手習). В этой главе идет речь о девушке Укифунэ, нашедшей приют в монашеской обители. Проводя все дни в слезах и печальных размышлениях о своей судьбе, героиня изредка сочиняла пятистишия, упражнялась в каллиграфии, а также играла с монахинями в *го*. Мастер Кувахара Сэнкэй пошел на смелый шаг — в качестве подставки и вазы он использовал доску для игры в *го* — *碁盤 goban*. Действие в этой главе разворачивается осенью: на это указывает описание «осенних трав» — гвоздик (撫子 *надэсико*), патринии (女郎花 *оминаэси*, поэтическое название в переводе Т. Л. Соколовой-Делюсиной — «девичья краса»), колокольчиков (桔梗 *кикё*: и др. Поэтом на доске поставлены именно эти растения. Помимо цветов, на доске размещены белые и черные «камни» для *го* в определенной игровой ситуации. Как замечает в комментарии Танабэ Сэйко, «игровой дух на доске и созерцание осенних цветов поможет отвлечься от размышлений о печальной судьбе героини, преодолеть грусть и успокоить сердце»⁶ (см. цв. ил. 12, ил. II).

Для иллюстрации связи композиции с той или иной главой романа, помимо доски для игры в *го*, мастер Кувахара Сэнкэй широко использует не совсем традиционную для *икэбана* утварь: сосуды в виде лодки (гл. 51), в виде лотоса (гл. 54), в виде клетки (гл. 9), в виде ароматических курильниц (гл. 11), в виде чаши *цукубаи* у чайного домика (гл. 13), обычного колодца (гл. 14), морской раковины (гл. 13), в виде плетеной изгороди (гл. 21), подвесной клетки для птиц (гл. 22); плетеные корзины разной формы (гл. 1, 2); трехногие высокие подставки (гл. 20, 27), подставки в виде бочалов на высокой ножке (гл. 26), светильников (гл. 4), а также подставки, изготовленные из бамбуковых флейт (гл. 28), контейнеры и вазы различной формы и с различными



II. Упражняясь в каллиграфии.
Композиция икэбана к 51 главе
«Повести о принце Гэндзи»


орнаментами. Все эти приемы призваны акцентировать внимание на наиболее значимых символах и идеях знакового для японской культуры произведения, вызвать чувство сопереживания и сопричастности к судьбам любимых героев.

В качестве еще одного яркого примера проявления игрового аспекта в японской традиционной культуре можно отметить, что в 2008 г., во время празднования в Японии 1000-летнего юбилея знаменитого романа «Гэндзи-моногатари», современным художником Сакаи Нобору (坂井昇) были созданы живописные иллюстрации к этому произведению, которые он объединил в цикл «Повесть о Гэндзи в цветах» (源氏花物語 «Гэндзи хана-моногатари»). В этой серии остроумно обыгрывается оригинальное звучание названия исходного произведения. На иллюстрациях не только изображены растения, наиболее характерные для каждой из 54-х глав, но туда включены соответствующие цитаты из текста оригинала (как правило, пятистишия *танка*). Более того, каждой картине, изображающей определенное растение, по традиции соответствует свой знак из «таблицы ароматов Гэндзи», широко используемой в искусствах чая и благовоний.

Приведем несколько примеров из этой серии (стихи даны в переводе Т. Л. Соколовой-Делюсиной).


К главе 8. Праздник цветов (花宴 хана-но эн)

На картине изображена ветка цветущей сакуры. В главе речь идет о празднике цветущих вишен, который по традиции отмечали сложением стихотворений, поэтическими соревнованиями, музицированием и придворными танцами.

おほかたに花のすがたを 見ましかば 露も心のおかれましやは... [山桜]	«Когда бы смогла Взором смотреть беспристрастным На этот <i>цветок</i> , Ни единой росинки тревоги Не проникло бы в сердце мое...» [Горная сакура]	Символ из «таблицы ароматов гэндзи», соответствующий данной главе 
--	---	--

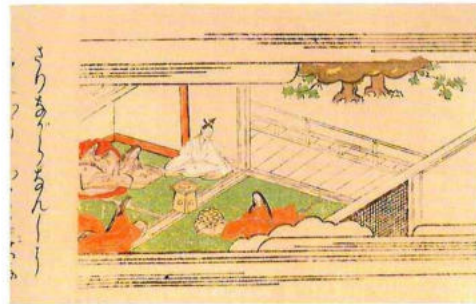
К главе 25. Светлячки (螢 Хотару)

На картине изображены цветущие ирисы (в поэтическом переводе названные айром за схожесть мечевидных стеблей и длинных корневищ). Сюжет этой главы связан с любовными переживаниями госпожи из Западного флигеля, приемной дочери Гэндзи, которая получает стихотворное послание, привязанное к длинному корню растения. На языке цветов ирис считается символом изысканной утонченности, знатности (конкретно белый ирис говорит о надеждах на будущее, а фиолетовый считается знаком любовного послания). Не случайно здесь же речь идет о подарках в виде ароматических мешочков *кусудамы* с цветами ириса. По старинным поверьям, этот обычай помогал избежать простуды и приносил очищение от грехов.

けふさへやひく人もなき 水隠れに 生ふるあやめのねの みなかれん...[菖蒲]	«Даже сегодня Нет никого, кто сорвал бы <i>Аир</i> расцветший. Вода скрывает корни его, Мои слезы вода смывает...» [Ирис]	Символ из «таблицы ароматов гэндзи», соответствующий данной главе 
--	--	--

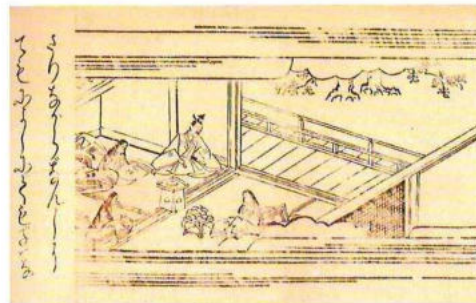
К главе 36. Дуб (柏木 Касиваги)

На картине ветви плачущей ивы изображены на фоне цветущей сакуры. Оба этих растения считаются символами весеннего пробуждения природы. При этом образы сакуры и ивы в народном сознании зачастую связываются с недолговечностью и мимолетностью жизни, что закреплено художественной и поэтической традицией. На это указывает характер повествования, которое разворачивается весной, казалось бы, сулящей радости начала лета: в главе речь идет о печальных

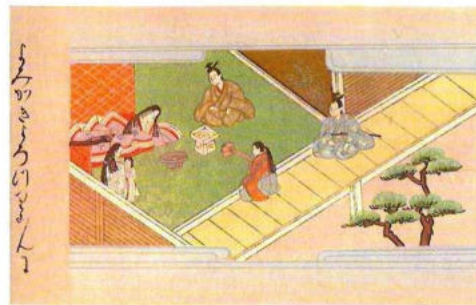


Иллюстрации
к рассказу
«Бунсё соси»
(из книги Сасано
Кэн «Собрание
рассказов эпохи
Муромати», 1935)

1. «Бунсё соси».
Рукопись
Нара-эхон.
Бумага, краски.
Из коллекции
Нагано Тацуюки
(1876–1947)



2. «Бунсё соси».
Издание
танроку-бон.
Бумага,
ксилография,
подкраска
от руки. XVII в.
Из коллекции
Сасано Кэн



3. «Бунсё соси».
Издание
из серии «Отоги
бунко». Бумага,
ксилография.
XVIII в.
Из коллекции
Токийского
государственного
университета

К СТАТЬЕ: АЛЕКСАНДР МЕЩЕРЯКОВ. ЛИТЕРАТУРНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СЕМАНТИКА
ГОРМ ФУДЗИ (ДРЕВНОСТЬ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ)



4. Гора Фудзи. Свиток «Иппэн хидзирэ-э». 1299. Токийский национальный музей.
(Из: Нихон бидзюцукан. Токио, 1997. С. 429)



5. Затворническое моление Иппана на пиках Суо, что в Иё. Свиток «Иппэн хидзирэ-э».
Токийский национальный музей. (Из: Нихон бидзюцукан. Токио, 1997. С. 428)

К СТАТЬЕ: АЛЕКСАНДР МЕЩЕРЯКОВ. ЛИТЕРАТУРНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СЕМАНТИКА
ГОРМ ФУДЗИ (ДРЕВНОСТЬ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ)



6. Кано Мотонобу. Мандала Фудзи. XVI в. Храм Асама.
(Из: Нихон бидзюцукан. Токио, 1997. С. 548)

К СТАТЬЕ: НАТАЛЬЯ КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ). ВЗГЛЯНУВ, УСЛЫШАТЬ:
О ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ПО ЯПОНСКИМ ГРАВЮРАМ XVIII-XIX ВЕКОВ



7. Янагава Сигэнобу I. Музыка, первое исполнение. До 1832. Из серии «Хана авасэ» («Сравнение цветов»). Суримоно. Цветная ксилография, позолота. 25,6×18,2. ГМИИ им. А. С. Пушкина

К СТАТЬЕ: НАТАЛЬЯ КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ). ВЗГЛЯНУВ, УСЛЫШАТЬ:
О ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ПО ЯПОНСКИМ ГРАВЮРАМ XVIII-XIX ВЕКОВ



8. Кикугава Эйdzан. Ому Комати. После 1815. Из серии «Семь эпизодов из жизни Комати». Цветная ксилография, тиснение. 36,6×25,4. ГМИИ им. А. С. Пушкина

К СТАТЬЕ: НАТАЛЬЯ КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ), ВЗГЛЯНУВ, УСЛЫШАТЬ:
О ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ПО ЯПОНСКИМ ГРАВЮРАМ XVIII-XIX ВЕКОВ



9. Кэйсай Эйсэн. Бездумное бречанье. 1825. Из серии «Укиё сидзохати кусэ» («48 дурных привычек нашего бренного мира»). Цветная ксилография. 35,7×24,8. ГМИИ им. А. С. Пушкина

К СТАТЬЕ: НАТАЛЬЯ КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ), ВЗГЛЯНУВ, УСЛЫШАТЬ:
О ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ПО ЯПОНСКИМ ГРАВЮРАМ XVIII-XIX ВЕКОВ



10. Кацусика Хokusай. Сангэнкома («Трехструнный жеребенок»). 1822. Из серии «Умадзукуси» («Цикл гравюр, посвященный лошадям»). Суримono. Цветная ксилография, серебрение, тиснение, позолота. 20,0×17,5. ГМИИ им. А. С. Пушкина



13. Примеры дизайна
и «культуры Гэндзи»
в современной Японии:

а — салфетка
и веер — предметы
искусства чая
и благоволий
(Сэндай);



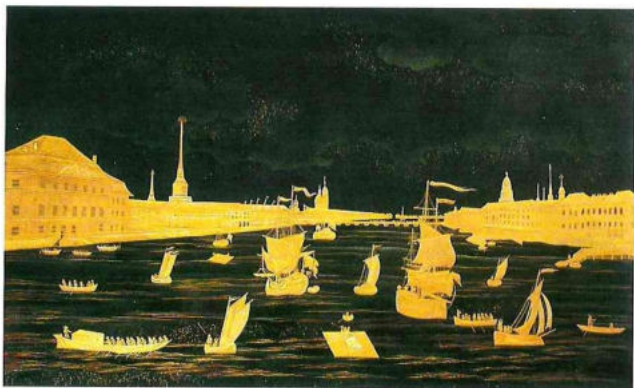
б — ткань
для кимоно (Сэндай);



в — женские
сумки
(Киото);



г — дверь лифта
в арт-галерее
Сэйядо (Киото)



14. Неизвестный художник. Плакетка с изображением Санкт-Петербурга. С гравюры И. Махаева «Проспект вниз по реке Неве между Зимним Ея Императорского Величества домом и Академией наук». XVIII в. Латунь, лак, золото. Роспись черным и золотым лаком (макиэ, такамакиэ), инкрустация, позолота, фундаэ. 38,4×23,3. Инв. 677–8. МАЭ РАН. Поступление 1795 г. Дар И. А. Штуцера императрице Екатерине II



15. [Мори] Ю:сэн.
Вид горы Арасияма.
Свиток каэмоно.
Нач. XIX в. Живопись
на шелке. 110,3×51,6.
Инв. 13–17. МАЭ РАН.
Поступление 1841 г. Дар
И. Ф. ван Овермеера
Фишера



16. Нагано Тосинобу. Бенцзайтан. Свиток.
Бумага, краска, шелк. 150×60. 1857. ГМИР



17. Сумизэ и Хироюки. Мариситэн. Свиток. Бумага, краска, шелк.
161×85. 1802. ГМИР



18. Неизвестный художник.
Дзидо босацу.
Святко. Бумага,
краска, шелк.
146,5×41,5. XVII в.
ГМИР



19. Неизвестный художник.
Почитаемая
триада
Будды Сяка
и шестнадцать
благих божеств.
Свиток. Бумага,
краска, шелк.
115×34. XIX в.
ГМИР



20. Неизвестный художник. Будда Якуси нёрай. Свиток. Бумага, краска, шелк. 148×41,5. XIX в. ГМИР



21. Кайгэцудо Досю. Красавица с гребнем. Бумага, краски, тушь. 105×38,4. Инв. 6566 I. ГМВ

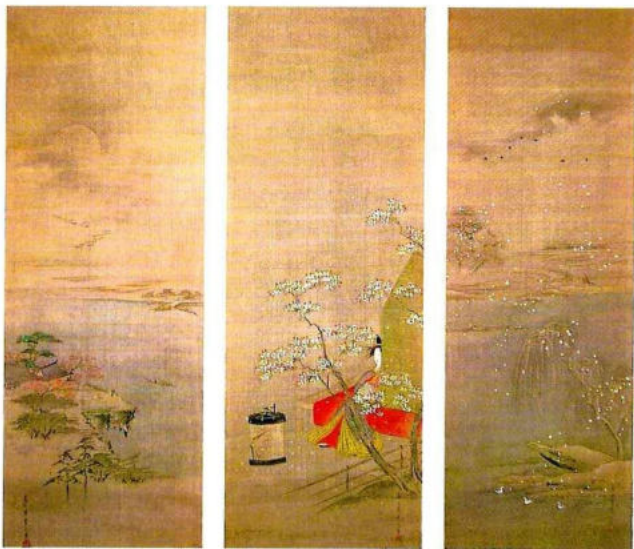


22. Тёсюн Миягава. Красавица на скамейке. Краски, тушь, шелк. 106,8×20,4.
Инв. 4125 I. ГМБ



23. Тоёхиро Утагава.
Красавица, ополаскивающая
руки. Краски, тушь, шелк.
85×28. Инв. 6559 I. ГМБ

К СТАТЬЕ: ГАЛИНА ШИШКИНА. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА БИДЗЭНГА
В НИКУХИЦУ УКИЕ-Э. СОБРАНИЕ ГМБ



24. Эйси Тёбусай. Снег. Луна. Цветы. Тритиш. Шелк, тушь, гофун. 82×29,7 (каждый свиток).
Инв. 6535 I; 6536 I; 6537 I. ГМБ

К СТАТЬЕ: ГАЛИНА ШИШКИНА. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА БИДЗЭНГА
В НИКУХИЦУ УКИЕ-Э. СОБРАНИЕ ГМБ



25. Эйси Тебусай. Игра в волан. Краски, тушь, шелк. 46,1×71,4. Инв. 6503 I. ГМБ

К СТАТЬЕ: ГАЛИНА ШИШКИНА. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА БИДЗАНГА
В НИКУХИЦУ УКИЕ-Э. СОБРАНИЕ ГМВ



26. Тоёхару Утагава. Красавицы разных сезонов. Краски, тушь, шелк. 90×31 (каждый свиток).
Инв. 6634 I; 6635 I; 6636 I. ГМВ

К СТАТЬЕ: ГАЛИНА СЕВЕСТЬЯНОВА. СЕРИЯ АКВАРЕЛЕЙ БЕДЗАН ХИРАСАВА «ЖИЗНЬ И ОБЫЧАИ
АЙНОВ» ИЗ ОМСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М. А. ВРУБЕЛЯ



27. Бёдзан Хирасава.
Ловля рыбы
с зажженным
факелом и марском.
Не ранее 1862.
Из серии «Жизнь
и обычаи айнов».
Бумага, тушь, акварель.
24,0×40,8. Гз 3693.
ООМИИ
им. М. А. Врубеля



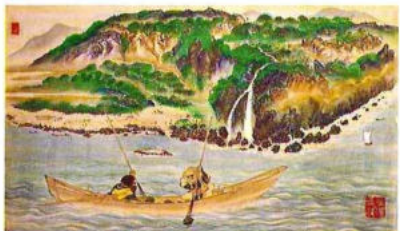
28. Бёдзан Хирасава.
Прививка от оспы.
Не ранее 1862.
Из серии «Жизнь
и обычаи айнов».
Бумага тушь, акварель,
гуашь, белила. 20,4×32,7.
Гз 3694. ООМИИ
им. М. А. Врубеля



29. Бёдзан Хирасава.
Вытаскивание
из норы
убитого медведя.
Не ранее 1862.
Из серии «Жизнь
и обычаи айнов».
Бумага, тушь, акварель,
гуашь, белила. 24,4×40,9.
Гз 3695. ООМИИ
им. М. А. Врубеля



30. Бедзан Хирасава. Омусу. Не ранее 1862. Из серии «Жизнь и обычаи айнов». Бумага, тушь, акварель, гуашь, белила, бронза. 24,2×40,9. Гз 3701. ООМИИ им. М. А. Врубеля



31. Бедзан Хирасава. Ловля трубоча в Хироо. Не ранее 1862. Из серии «Жизнь и обычаи айнов». Бумага, тушь, акварель, гуашь, белила. 24,2×40,7. Гз 3702. ООМИИ им. М. А. Врубеля

Цукиока Еситоси. Биографии преданных и верных воинов. Ок. 1869. Бумага, ксилография. 23,5×15,2. Частное собрание (Москва)



32. Лист 26. Окуда Садаэмон

Цукиока Еситоси. Биографии преданных и верных воинов.
Ок. 1869. Бумага, ксилография. 23,5×15,2. Частное собрание (Москва)



33. Лист 27. Ядзу Уэмонсити

Цукиока Еситоси. Биографии преданных и верных воинов.
Ок. 1869. Бумага, ксилография. 23,5×15,2. Частное собрание (Москва)



34. Лист 33. Ята Горозмон

Цукиока Еситоси. Биографии преданных и верных воинов.
Ок. 1869. Бумага, ксилография. 23,5×15,2. Частное собрание (Москва)



35. Лист 36. Есида Саваэмон

Цукиока Еситоси. Биографии преданных и верных воинов.
Ок. 1869. Бумага, ксилография. 23,5×15,2. Частное собрание (Москва)



36. Лист 40. Томинори Сукээмон



37. Участники круглого стола, состоявшегося в рамках конференции. 3 февраля 2010 года

Публикации по коллекциям российских музеев и частных собраний

История собрания японских коллекций Кунсткамеры — Музея антропологии и этнографии Российской академии наук

Общий обзор

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН обладает весьма обширным (порядка 10 000 единиц хранения) собранием самых разнообразных предметов, всесторонне отражающих традиционную японскую культуру. Эта коллекция складывалась в течение трехсот лет, в ее формировании участвовало свыше 160 зарегистрированных отечественных и зарубежных собирателей, а также 43 учреждения, включая российские и иностранные музеи.

Говоря об истории собрания этой обширной коллекции, можно выделить несколько этапов.

1. Ранний этап — с момента появления первых японских предметов в личном собрании Петра I до заключения в 1855 г. первого российско-японского Договора о дружбе и торговле. Коллекции этого периода попадали в Россию в то время, когда *бакуфу* (правительство) Токугава проводило политику самоизоляции Японии, и история поступления японских предметов в XVIII — первой половине XIX в. во многом отражала событийный контекст эпохи становления российско-японских отношений.

2. Период с 1855 по 1917 г. (совпадающий с периодами Бакумацу, Мэйдзи и ранним Тайсё), когда российско-японские культурные контакты активно развивались и в Россию поступало большое количество произведений японского традиционного искусства.

3. Советский период, когда культурные связи между Россией и Японией по известным причинам переживали не лучшие времена, однако при этом японское собрание МАЭ было существенно расширено за счет весьма значительных межмузейных передач, по-

ступлений из различных советских организаций, а также от частных лиц.

4. Постсоветское время.

Первые японские экспонаты попали в Кунсткамеру еще во времена Петра I. Следует отметить, что в ту эпоху японские вещи в Европе считались большой редкостью, стоили баснословных денег и служили украшением дворцов и музеев. Что касается Петра I, то основатель Кунсткамеры рассматривал японские вещи не только как ценные раритеты, но и как стимул для поиска путей в загадочную островную страну, торговля с которой, как ожидалось, могла бы принести немалый доход казне и значительно повысить международный престиж России. Кроме того, наличие у восточных пределов Российской империи почти неизвестной державы, возможно, сильной в военном отношении и способной оказаться как союзником, так и серьезным соперником России на Дальнем Востоке, требовало от российского правительства предпринять меры по изучению восточного соседа. Именно по этой причине Петр I дал Сибирскому приказу задание «о проведывании Японского государства и учинении с ним торгов»¹, а также о сборе всевозможных сведений о Японии, прежде всего касательно ее точного местонахождения и пути к ее владениям, состояния японского вооружения и вооруженных сил, производимых японцами товаров и перспектив торговли с Японией². В силу этого все поступавшие в Россию японские вещи доставлялись к государеву двору; часть этих предметов была передана для хранения в Кунсткамеру. Таким образом, в основанную Петром Кунсткамеру стали попадать японские вещи с Камчатки (только что присоединенной к России), с Курильских островов, а также покупавшиеся в Голландии, в частности у известного коллекционера и торговца раритетами Альберта Себы³. В 40–50-х гг. XVIII в. поступили коллекции от капитана М. Шпанберга, открывшего «северный путь» в Японию, от исследователя Камчатки С. Крашенинникова и переводчиков — выпускников Школы японского языка А. Фенева и П. Шенаныкина. Таким образом, к середине XVIII в. Кунсткамера обладала довольно значительной японской коллекцией, самой первой в России и одной из самых ранних в Европе. Точное число ее предметов указать в настоящее время не представляется возможным. Первый каталог Кунсткамеры, *Musei Imperialis Petropolitani*, начавший издаваться в 1742 г., насчитывает всего лишь 12 японских предметов, но эта цифра не является точной, ибо, возможно, многие японские вещи значились как китайские. К сожалению, все эти экспонаты уже к середине XIX в. были утрачены. Из наиболее ранних сохранилось два японских предмета, относящихся к китайской коллекции Франца Луки Елаци-

ча (поступление 1756 г.): лаковая шкатулка *судзурибако* и фарфоровая статуэтка, изображающая японскую женщину (в стиле Имари)⁴.

Следующие по времени экспонаты — это поступления 90-х гг. XVIII в. К ним относятся коллекции, преподнесенные императрице Екатерине II японским капитаном Дайкокуя Ко:даю: (1791) и шведским врачом д-ром Штуцером (1795), а также коллекция, переданная Академии наук поручиком Адамом Лаксманом (1794).

Капитан Дайкокуя Ко:даю: (1751–1828), личность яркая и незаурядная, считается наиболее значимой фигурой среди японских моряков *хё:рю:мин*, по воле стихии занесенных в Россию. После того как корабль «Синсё:мару» разбился у о. Амчитка (Алеутские острова) в 1783 г., Дайкокуя Ко:даю: и члены его команды были вынуждены около десяти лет провести в России, обращаясь в разные инстанции в надежде получить возможность вернуться на родину. И только прямое обращение к императрице Екатерине Великой в 1791 г. позволило решить вопрос положительно. Императрица отнеслась к Дайкокуя Ко:даю: с симпатией и состраданием. По ее указанию в 1792 г. в Охотске было снаряжено специальное судно (бригантина «Св. Екатерина»), на котором в Японию было направлено посольство во главе с лейтенантом Адамом Лаксманом, сыном известного ученого финского происхождения Эрика Кирилла Лаксмана. Дайкокуя Ко:даю: в отличие от своих предшественников, простых моряков, был человеком образованным и эрудированным. Незаурядный ум и человеческое обаяние позволили ему завести в России много друзей, в том числе среди ученых, промышленников и даже представителей высшего сословия. Японский капитан вполне овладел русским языком, благодаря чему весьма расширил представления российских ученых о Японии, а также собрал значительные и разносторонние сведения о России. Будучи в Петербурге, был представлен не только Екатерине II, но и наследнику престола, будущему императору Александру I; был вхож во дворцы аристократов, посещал театры и музеи, в том числе Кунсткамеру, где осмотрел знаменитый Готторпский глобус. Императрице он преподнес небольшую, но уникальную для России коллекцию своих личных предметов, большинство которых до сих пор хранится в МАЭ (лаковая чаша *ван*, четки *дзюдзу*, веер *о:ги*, шкатулка для письма *судзурибако*, дорожная чернильница *ядати* (ныне утрачена) и ритуальный колокольчик *рёй*). Он же сделал опись этой коллекции, где русскими буквами дал японские названия подаренных им предметов, разделив японские слова в кириллической транскрипции на слоги, что позже позволило идентифицировать эти предметы, поскольку в то время никто в Санкт-Петербурге, кроме него самого, не мог иметь пред-

ставления о слоговой структуре японского языка. Ко:даю: делал подарки и другим российским сановникам из числа спасенных с корабля предметов, среди которых упоминаются и несколько японских мечей⁵. Дальнейшая судьба этих предметов неизвестна; в любом случае они хранились в частных коллекциях российских аристократов и, очевидно, были утрачены после 1917 г.

Поручик Адам Лаксман, вернувшийся японских моряков на родину, официально стоял во главе дипломатической миссии, снаряженной на средства казны, и по повелению императрицы должен был передать правительству Японии письменное послание от имени Иркутского губернатора И. А. Пиля с предложением открыть между двумя странами торговлю. Миссия эта продолжалась почти год (с сентября 1792 по сентябрь 1793 г.), с вынужденной зимовкой в гавани Нэмуру на о. Хоккайдо. Предложения российской стороны японским правительством рассмотрены не были, но контакт состоялся, и обе стороны получили определенный опыт дипломатического общения друг с другом и обменялись дипломатическими подарками. Из этого путешествия А. Лаксман привез собранную им небольшую коллекцию, в основном ботанические и зоологические экспонаты, а также несколько этнографических предметов с Алеутских островов и три предмета из Японии — восковую свечу и два декоративных лаковых подноса *обон*. Эти предметы в 1794 г. были переданы Лаксманом в Кунсткамеру⁶. Кроме того, существуют сведения, что из Японии Лаксман привез и другие предметы, полученные от японских чиновников в качестве дипломатических даров, в том числе три меча. Эти предметы Адам Лаксман якобы торжественно передал Екатерине II на приеме по возвращении из путешествия в том же 1794 г. Согласно воле императрицы изображения этих мечей были помещены на фамильный герб Лаксманов⁷. Представляется, что сейчас эти «мечи», оказавшиеся на самом деле клинками алебард *нагината*, хранятся в коллекции Артиллерийского музея (бывшего Достояния зального зала)⁸. Надо заметить, что императрица не строила особых планов насчет торговли с Японией. В письме французскому энциклопедисту Ф. М. Гримму от 29 августа 1794 г. она, в частности, сообщила: «...Что за история с потерпевшим крушение японцем? Он потерпел крушение, и его отправили обратно домой... Сын Лаксмана его сопровождал и возвратился, привезя безделушек, которые нам выставили в этом году в Царском селе и за которые я не дам и десяти су. Пусть торгует там, кто хочет, но только не я»⁹.

Миссия А. Лаксмана и открытие российскими мореплавателями «северного пути» в Японию получили определенный резонанс в странах Западной Европы. Примером этого служит поступление в 1795 г.

коллекции японских раритетов от доктора Арнольда Иоганна (?) Штуцера, шведского врача, служившего в голландской Ост-Индской компании. Штуцер был в Японии дважды: в 1788 г. он находился в голландской колонии в городе Нагасаки (возможно, ему удалось побывать также и в Хирадо); в 1793 г. посетил столицу Японии город Эдо, как раз в то время, когда А. Лаксман вел переговоры в княжестве Мацумаи (о. Хоккайдо). Штуцер прислал коллекцию в качестве подарка Екатерине II. Через княгиню Е. Р. Дашкову¹⁰, директора Санкт-Петербургской Академии наук, коллекция была передана в Академический музей (*Musée Academique*)¹¹. Позже, в начале XIX в., коллекция была переведена в Азиатский музей, затем — в Этнографический музей (Кунсткамеру) вместе с другими японскими поступлениями конца XVIII в.

Коллекция д-ра Штуцера, насчитывавшая свыше 60 предметов, была столь уникальной, столь и разнообразной по своему составу: несколько коробок с фигурками-копиями многочисленных японских насекомых, выполненных в натуральную величину; шесть подзорных труб; лаковые плакетки; макет паланкина *каго*; два старинных кинжала *танто*; коробка с мокса для лечения прижиганием; монеты и другие предметы.

Особого внимания заслуживают лаковые плакетки и подзорные трубы. Плакетки представляют собой металлические (латунные) пластины, расписанные в технике *маки-э* черным и золотым лаком, с золотым напылением (*фундамэ*), инкрустацией золотой фольгой и перламутром. Все изображения заимствованы из европейских гравюр. Четыре плакетки овальной формы являются портретами (короля Франции Людовика XV, короля Швеции Густава III Адольфа, короля Пруссии Фридриха II Великого и Мартина Лютера). На обратных сторонах — поясняющие надписи золотым лаком по-французски. Многие надписи сделаны с ошибками, что свидетельствует о том, что делавший их японский мастер французским языком не владел. Пятая плакетка прямоугольной формы — вид Санкт-Петербурга середины XVIII в. с гравюры И. Махаева «Проспект по Неве реке между зимним Ея Императорского Величества домом и Академией наук» (см. цв. ил. 14).

Что касается подзорных труб, то это уникальная коллекция из 6 предметов. Все трубы — европейского типа, но сделаны, как и плакетки, по заказу д-ра Штуцера японскими мастерами и представляют характерные образцы японского декоративно-прикладного искусства в стиле *набан*. Примечательно, что для декоративного оформления подзорных труб использовался такой нехарактерный для Японии эпохи Эдо материал, как стекло, считавшееся драгоценной заморской ди-

ковинкой. На подозрных трубах, как и на паплетках, имеются надписи, выполненные красным или желтым лаком. Они посвящены европейским монархам и имеют схожие с паплетками ошибки.

Представляется, что одна из труб изначально предназначалась для дарения Екатерине II. Хотя текст-посвящение на ней отсутствует, в декоративном оформлении предмета использовались «русские» мотивы, включая двуглавого орла, явно претендующего на изображение герба Российской империи. В эту же трубу под стекло вставлены две маленькие картинки — живопись на бумаге, — также выполненные в стиле *наман*. На одной из картинок — вид голландской колонии на о. Хи-радо (существовавшей там до переселения на о. Дэдзима в 1641 г.), на другой — портрет европейской женщины в красном платье. Примечательно, что последний является частью декора трубы. В связи с этим было высказано предположение, что портрет женщины может быть попыткой изображения самой Екатерины II.

Судя по надписям-посвящениям на паплетках и подозрных трубах, д-р Штутцер, заказывая предметы японским мастерам, собирался разделить свою уникальную коллекцию на несколько частей, каждая из которых предназначалась для конкретного лица — короля Франции Людовика XVI (1754–1793), шведского короля Густава-Адольфа (правил 1792–1809), короля Пруссии Фридриха II Великого (1712–1786); штатгальтера Нидерландов Вильяма V (1748–1806), а также и для российской императрицы Екатерины Великой (1762–1796). Штутцер, таким образом, рассчитывал стяжать милость величайших монархов Европы. Но в силу разных причин (Великая французская революция и последовавшая за ней череда войн между европейскими державами) он был вынужден презентовать всю свою коллекцию российской императрице. Можно сказать, что этот дар вывел японское собрание Кунсткамеры за рамки двусторонних российско-японских отношений и придал ему статус исторического и культурного памятника международного значения.

Среди этих предметов особое место занимает картина с изображением храма Киёмидзу-дэра. В списке Штутцера она названа «*peinture represente le Temple... Tazsan Gangami*», а в инвентарной описи № 677 от 1827 г. — «видом предместья Фоэдзими»¹². Что касается самой картины, то о ней можно сказать следующее: это живопись на шелке небольшого формата (52×36,5 см), смонтированная нетрадиционным для Японии способом — она наклеена на паспарту толщиной 1,3 см (изготовленное, по-видимому, японским мастером) и вставлена в простую деревянную рамку с медными гвоздиками (тоже японская работа на заказ). На рамку наклеена бумажная этикетка с номе-

ром 35 (этикетка старой Кунсткамеры). Картина пострадала от долгого пребывания за шкафом: в нескольких местах паспарту продавлено, шелк в центре прорван, имеются фрагментарные утраты красочного слоя, покрыта взвешившейся в текстуру старой пылью. Тем не менее большая часть изображения не пострадала, и оно вполне поддается интерпретации.

На картине, выполненной неизвестным художником цветными красками с использованием золотой пудры, изображено посещение европейцами (очевидно, д-ром Штутцером и его двумя спутниками) знаменитого храма Киёмидзу-дэра («Храм чистой воды» в районе Фусими) в Киото во время т. н. путешествия в Эдо, церемониального посещения голландцами двора сёгуна Токугава Иэнари (правление 1787–1837), предпринятого в 1793 г. Храмовый комплекс показан как бы с «высоты птичьего полета» таким, каким он был в 90-х гг. XVIII в., — с окружающим его горным ландшафтом и тщательно воспроизведенными многочисленными зданиями, включая главное здание (изображено почти в самом центре) с характерной высокой верандой, покоящейся на сложной конструкции из деревянных балок. Храм — одно из популярнейших мест, где весной любуются буйным цветением сакуры. Название ему дал священный источник (изображенный в правом нижнем углу), бьющий тремя потоками, один из которых якобы дарит омывшимся в нем долголетие, другой — здоровье, третий — богатство. Вода стекает по трем желобам над тремя статуями будд; струи встречаются в одном водоеме, где изображены омывающиеся паломники в набедренных повязках *фундоси*. Рядом фигуры в европейских одеяниях; одна из них, справа, несколько акцентирована — по-видимому, это и есть сам Иоганн Август Штутцер, заказчик картины, который как раз в период цветения сакуры находился в Киото и был свидетелем страшного пожара 7–9 марта 1793 г.¹³ (представляется, что именно по причине пожара голландцы задержались в Киото и были перемещены для жительства в храм Киёмидзу). Уникальность этой картины подчеркивает и то обстоятельство, что ее можно считать одним из первых — или даже самым первым — произведением традиционной японской живописи, оказавшимся в России.

Следующее значительное поступление (1810) относится к царствованию императора Александра I и, как можно полагать, имеет непосредственное отношение к пресловутой экспедиции лейтенанта Н. А. Хвостова и мичмана Г. И. Давыдова 1806–1807 гг. против японских поселений на Курилах и Сахалине. Экспедицией было захвачено множество японских товаров, включая произведения искусства, оружие, предметы быта, традиционные измерительные приборы, одеж-

ду, книги и документы. Большая часть материалов экспедиции была утрачена — по-видимому, расхищена после ареста Хвостова и Давыдова комендантом Охотского порта и конфискации грузов. Однако небольшая часть предметов была сохранена руководством Российской-Американской компании (РАК) и направлена в Санкт-Петербург, в том числе и на имя императора Александра I. Впоследствии большая часть этих предметов была собрана в Кунсткамере в результате ряда поступлений: из Государственного Эрмитажа (1810), из Адмиралтейского департамента (1828) и от «неизвестного собирателя» (1837). После реорганизации Кунсткамеры эти предметы были отправлены в Азиатский музей, а затем в МАЭ. Как представляется, часть предметов могла попасть в разное время и в другие собрания. Так, один японский фальконет находится в Арсенале Государственного Эрмитажа, три пушки — в собрании Артиллерийского музея.

Те же «хвостовские» предметы, что попали в МАЭ, были распределены по сборным коллекциям (№ 677–681), объединившим ранние поступления, сохранившиеся к концу XIX в. (когда, собственно, в МАЭ было начато составление инвентарных описей). Примечательно, что предметы эти во многом совпадают с архивным «Реестром японским вещам, подносимым Государю Императору в 1810 г.», приложенным к описи № 677 и подписанным «Первенствующим» директором РАК Михайло Буддаковым. К сожалению, с полной определенностью вычленить вещи «экспедиции Хвостова — Давыдова» на настоящий момент не удалось.

В царствование императора Николая I японское собрание МАЭполнилось еще двумя крупными поступлениями — от И. Ф. ван Овермеера Фишера, офицера голландской Ост-Индской компании, и выдающегося отечественного ученого, исследователя, путешественника и коллекционера барона П. Л. Шиллинга фон Канштадта.

И. Ф. ван Овермеер Фишер (1800–1848) отправил в дар российскому императору и Императорской академии наук большую коллекцию японских предметов (138 единиц), собранных им в период жизни на о. Дэсима в Нагасаки в 1820–1830 гг. В состав коллекции входили произведения живописи, включая работы художника Кавахара Кэйга из серии «Пейзажи Японии», предметы быта, оружие, культовые предметы, а также весьма редкие японские часы *макурадокай* (см. цв. ил. 15). Позже, в 1919 г., было обнаружено, что к коллекции Овермеера Фишера (№ 13) были причислены некоторые «лишние» предметы — меч *вакидзаси* и 35 картин Кавахара Кэйга из серии «Жизнь японцев». Есть основания предполагать, что эти предметы восходят к собранию другого коллекционера, жившего на о. Дэсима

одновременно с Овермеером Фишером, — а именно к собранию Филиппа Франца Балтазара фон Зибольда (1796–1866).

Вторая крупная японская коллекция эпохи Николая I из собрания МАЭ поступила в 1841 г. от барона Павла Львовича Шиллинга фон Канштадта (1786–1837), уже после его смерти. Коллекция является смешанной, большая часть предметов — китайские, но среди них немало и японских, включая лаки, фарфор и произведения живописи, среди которых есть также работы Кавахара Кэйга.

Миссия вице-адмирала Евфимия Васильевича Путятина 1853–1855 гг. открыла новую эпоху российско-японских культурных контактов. После подписания Симодского трактата о дружбе и торговле, особенно в период Мэйдзи, в Россию хлынул поток японских вещей — как безыскусных ремесленных сувениров, так и настоящих шедевров традиционного искусства. В это время в России имел место бум восточноазиатского искусства, но обошедший стороной и МАЭ, куда поступали столь значительные коллекции, что сотрудники музея не успевали их регистрировать.

Собирателей коллекции МАЭ этого периода можно условно разделить на несколько групп:

— предстатели аристократических домов России, увлекавшиеся коллекционированием восточноазиатского искусства. К этой группе дарителей относятся князь Э. Э. Ухтомский (1861–1921), княгиня Х. А. Лобанова-Ростовская (урожденная Ризо-Рангабе) (1866–1941), баронесса Е. П. Мейендорф (урожденная графиня Шувалова) (1857–1943), барон А. А. Сталь фон Гольштейн (1877–1937), великие князья — члены семьи Романовых, включая будущего императора Николая Александровича Романова (Николая II);

— военные моряки: вице-адмирал К. Н. Посьет, вице-адмирал барон О. Р. Штакельберг (1818–?), вице-адмирал С. О. Макаров (1849–1904), вице-адмирал фон В. В. Линдестрем, контр-адмирал А. Е. Кроун (1823–1900) и др.¹⁴;

— выдающиеся российские ученые и исследователи И. С. Поляков (1845–1887), А. И. Иванов (1878–1913), Л. Я. Штернберг (1861–1927), С. Ф. Ольденбург (1863–1934), В. Л. Серошевский (1858–1945), Л. И. Бородовский (1870–1906), А. И. Таренецкий (1845–1905), Н. И. Воробьев, П. С. Попов (1833–1913) и др.;

— участники русско-японской войны 1904–1905 гг., например, полковник С. А. Алексеев и военный врач А. Д. Рончевский;

— коллекционеры-любители и профессиональные антиквары, например, такие как д-р Е. И. Александер, активно сотрудничавший с профессором Б. Ф. Адлером (1874–1942), ученым хранителем МАЭ.

Наиболее значимым поступлением этого периода в МАЭ, безусловно, является коллекция императора Николая II (инв. № 312), привезенная им из Японии во время его знаменитого путешествия на восток в 1890–1891 гг. В 1893–1894 гг. в Эрмитаже была устроена выставка этих предметов, после чего вся восточная коллекция была разделена между различными музеями Санкт-Петербурга. Большая часть предметов попала в императорский Эрмитаж и МАЭ. Японскую часть коллекции, переданную от имени Николая II в МАЭ, представляют около 300 предметов; среди них есть немало шедевров — это произведения живописи, в том числе работы художников школ Кано, Тоса, Маруяма, Мори; произведения декоративно-прикладного искусства: традиционные японские лаки, фарфор, образцы художественного оружия, куклы, *окимоно* и другие предметы. Одним из наиболее экзотичных экспонатов этой коллекции считается кукла-портрет «в натуральную величину» нагасакской куртизанки Мороока (?) Омацу, удостоившейся внимания Николая Александровича. Кукла была неофициально заказана императором Японии Муцухито (Мэйдзи-тэнно:) и произведена на знаменитой мануфактуре Кавасима Дзимбэй — «Кавасима оримоно». Там же были изготовлены и другие произведения, подаренные Николаю Александровичу, в том числе хранящийся в Эрмитаже шелковый ковер-шпалера со сценой традиционной самурайской спортивной забавы — охоты на собак¹⁵, а также хранящийся в МАЭ вышитый свиток с гербом Российской империи.

Японское собрание МАЭ в советский период пополнялось прежде всего благодаря значительным межмузейным передачам и поступлениям из различных советских организаций. К подобным коллекциям относятся передачи из Государственного музейного фонда (1924–1928), Музея ОГПУ (1929), Военно-морского училища им. М. В. Фрунзе (1930), Артиллерийского музея (1931), Военно-медицинской академии (1933), Лесного музея АН СССР (1933), Центрального военного-морского музея (1947), Государственного Музея этнографии народов СССР (1932, 1957, 1989), Государственного музея восточных культур (сейчас Государственный музей Востока в Москве, 1950, 1959), Южно-Сахалинского областного краеведческого музея (бывшего японского Музея губернаторства Карафутто, 1954 г.), а также из Национального этнологического музея г. Осака, Япония (1953 и 1956).

Поступления постсоветского периода пока немногочисленны; наиболее значительное — это дар делегации префектуры Хиросима на 300-летие Санкт-Петербурга — сценический костюм и маска театра Кагура конца XX в.

В заключение можно сделать следующие общие выводы:

1. Собрание японской коллекции Кунсткамеры — МАЭ РАН не имело систематической, целенаправленной стратегии, а скорее носило «пассивный» характер.

2. Несмотря на «этнографический» профиль музея, его японское собрание обладает большим числом предметов, являющихся шедеврами художественного и декоративно-прикладного искусства.

¹ Файнберг Э. Я. Русско-японские отношения в 1697–1875 гг. М., 1960. С. 22.

² Там же. С. 21.

³ Ксенофонтова Р. А. Из истории ранних японских коллекций // Сб. МАЭ. Т. XXV. Л., 1969. С. 288.

⁴ Там же. С. 280–281. Также см.: *Musei Imperialis Petropolitani*. Vol. II. СПб., 1742; Ксенофонтова Р. А., Решетов А. М. Китайские коллекции Петербургской Кунсткамеры в собрании МАЭ // Сб. МАЭ. Т. XXXV. Л., 1980. С. 117, 133.

⁵ «...Друг Лаксмана Мусин-Пушкин попросил [Кодаю:] подарить ему японские золотые монеты. Помимо японских золотых монет различного достоинства Кодаю подарил своим петербургским друзьям пять изготовленных в Исэ мечей и одну серебряную курительную трубку» (*Иноуэ Ясуси*. Сны о России. М., 1977. С. 181).

⁶ Ксенофонтова Р. А. Указ. соч. С. 293; Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук с 1705 по 1803 г. Т. IV. СПб., 1911. С. 38.

⁷ Глазунова Л. В. Три японские сабли Достопамятного зала в фамильном гербе Лаксманов // Военное прошлое государства Российского: утраченное и сохраненное. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 250-летию Достопамятного зала. СПб., 2006. Т. 1. С. 29–31.

⁸ Рудакова Л. П., Анисимова М. А. Подарок японского императора Екатерине Великой // Там же. С. 32–36.

⁹ См.: Лагус В. Эрик Лаксман, его жизнь, путешествия, исследования и переписка / Пер. со шведского Э. Паландера. СПб., 1890. Гл. XXXI. Краткое описание путешествия Адама Лаксмана в Японию. С. 68.

¹⁰ Дашкова Е. Записки 1743–1810. Л., 1986. С. 144, 282; *Impey O., Jörg C.* Japanese Export Lacquer. 1580–1850. Amsterdam, 2005. P. 52.

¹¹ Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук. Т. IV. 1786–1803 (1795 г. С. 409–410).

¹² Опись коллекции № 677 МАЭ РАН от 1827 г. Л. С. 7.

¹³ ПФА РАН, Ф. 1. О. 2-1795. Параграф 4. С. 7. Приложения к протоколам заседаний за январь 1795 г. *Extrait de mon Diaire tenu sur le voyage*

pour la Cour, en allant pour Iedo, regardant la grande incendie de Miaco (1793).

¹⁴ Кисляков В. Н. Российские морские офицеры — собиратели коллекций МАЭ (Китай, Корея, Япония) // Кюнеровские чтения (2001–2004), краткое содерж. докл. СПб., 2005. С. 75–82. Прил.: Биографические данные о дарителях (Кроун А. Е., Линдстрем В. В., Молас П. П., Посыет К. Н., Радлов О. Л., Штакельберг О. Р.). С. 77–82.

¹⁵ Успенский М. В. «Восточное путешествие» наследника престола Николая Александровича и коллекция японского искусства в Петербурге // Из истории японского искусства. СПб., 2004. С. 136–143.

Отражение синкретических учений в религиозной живописи Японии

По материалам Государственного
музея истории религии

Задачей данной статьи является обзор коллекции японской религиозной живописи, хранящейся в Государственном музее истории религии Санкт-Петербурга. Нами отобраны образцы, представляющие наиболее значимые сюжеты и персонажи японского буддизма, иллюстрирующие синкретические процессы, происходившие в религиозном сознании японского народа.

Основа коллекции, за небольшим исключением, датируется XIX в. Это было беспокойное время для Японии, перевернувшее весь старый уклад как в культурной, так и в социальной жизни японцев. Гражданская война, Реставрация Мэйдзи (1868) и новый курс государства на модернизацию и «вестернизацию» страны отразились и на религиозной жизни, в частности в виде закона 1868 г. «О разделении богов и будд» (яп. *симбуцу бунри рэй*).

Постепенная утрата буддизмом творческих возможностей в идеологической и теоретической сферах, обозначившаяся уже в период Муромати (1333–1573), еще более явно сказалась с наступлением периода Токугава (1603–1867), когда конфуцианство стало играть ведущую роль в формировании идеологии. С распространением конфуцианства буддизм утратил господствующее положение в общественном сознании¹. В свете этого события можно сказать, что закон 1868 г. «О разделении богов и будд» был для буддизма своего рода «ударом милосердия», после чего буддизм стал лишь одним из учений, бытующих в Японии, утратив статус государственной религии уже на официальном уровне.

Деятельность ведущих буддийских школ, направленная на слияние двух религиозных мировоззрений — местного японского (*синто*)

и привнесенного буддийского, — нашла наиболее образное выражение в культовой живописи. К XIX в. буддийская картина вобрала в себя весь опыт предыдущих лет и с упадком буддизма достигла в своем развитии некоего предела. Учитывая вышесказанное, уместно будет заметить, что некоторые из анализируемых в статье произведений являются в определенном смысле «последними памятниками», в которых нашли отражение особенности японского религиозного синкретизма.

С проникновением буддизма на Японские острова в VI в. культовое творчество получило совершенно новое выражение. Это проявилось во всем религиозном искусстве Японии. Зарождающиеся живопись и скульптура органично дополнили культ и стали действенным способом распространения в массах буддизма и общегосударственных идей, связанных с буддизмом, и с синтоизмом. Первые изображения японских богов возникли именно в результате влияния буддийской иконографии, тогда же стал превалировать антропоморфный вид божеств. Буддийскую картину можно назвать своего рода проповедью, зачастую более действенной, нежели текст или речь. Поэтому она представляет собой замечательный материал для исследователя в изучении процесса распространения буддизма в Японии и его интеграции в систему религиозных представлений японского народа.

Под влиянием буддизма происходило переосмысление местных верований, что отражалось в культовой живописи, но и буддийская иконография сохранила отчетливые следы влияния местных религиозных особенностей на буддийскую мысль. Конечно, как и любое каноническое направление, буддийская картина вынуждена была оставаться в рамках канона и тем самым сохранила преемственность индийской и китайской иконографии, но лишь в той мере, в которой остался неизменным канон самого буддийского учения в Японии. Синкретические движения, возникшие в народной среде, прежде всего *сюэндо* в период Нара, позже — учения крупнейших буддийских школ Сингон и Тэндай, проводивших активную политику синтеза буддийского учения с народными верованиями, оказали значительное влияние на трансформацию буддийской картины в Японии. При сохранившейся общей направленности сюжетов буддийская живопись впитала колорит тех изменений, которые произошли с буддизмом под воздействием местных верований, религиозных представлений и общей ментальной направленности японского народа.

Среди множества факторов, оказавших влияние на буддийскую живопись, можно (достаточно условно) выделить несколько, имеющих значение для данной работы. Во-первых, это фольклор, во-вторых — учения школ, сформировавшихся в Японии в IX—XII вв.,

в-третьих — влияние светской живописи, выделившейся в самостоятельное направление уже с X в., и в-четвертых — деятельность синкретических религиозных образований, сформировавшихся в период с IX по XII вв.

Фольклор как фиксация или актуализация местных верований, в большинстве своем отличных и от официального синто, и от буддийского учения, живо с ними взаимодействовал. Древние легенды и предания, пропущенные сквозь призму буддийского учения, приобретали иную окраску. На их основе формировался уже буддийский фольклор, представляющий собой смесь народных преданий и основных буддийских принципов, где буддийские персонажи или же монахи зачастую взаимодействовали с местными божествами. И уже такой «буддизированный» фольклор отражался в живописи, закрепляясь и становясь каноном.

Наиболее показательным примером воздействия фольклора на культовое искусство выступает широко почитаемое в Японии божество Бэндзайтэн (санскр. Сарасвати). В Индии — это супруга бога Брахмы, божество мудрости, покровительница искусств и красноречия, владычица рек; она традиционно изображается с виной (яп. *бива*) — струнным музыкальным инструментом. Под влиянием местных верований в Японии образ Бэндзайтэн-Сарасвати (Бэнтэн) изменился до неузнаваемости. В основе изменений, произошедших с верованиями в Бэнтэн и как следствие с иконографией этого образа, лежат несколько легенд из разных местностей. Все они так или иначе связаны с водным пространством. В легендах об острове Эносима, находящемся в префектуре Канагава, одном из шести основных мест почитания Бэндзайтэн, она фигурирует как усмирительница буйного божества-дракона, повелителя водной стихии, а в некоторых вариантах становится супругой дракона². Инструмент *бива* исчезает из иконографической композиции, основным же узнаваемым элементом становится дракон. Сама Бэндзайтэн прочно ассоциируется с водной стихией (см. цв. ил. 16). В почитании Бэнтэн соединились образы как буддийских божеств — Китидзётэн, Харити, так и божеств исконно японских. На мандале «Уга-Бэндзайтэн» наряду с драконом присутствует и лиса — традиционное воплощение божества риса и плодородия Инари. Образ Бэнтэн здесь соотносится не только с драконом, но и с белой змеей, имеющей голову старца, — японским божеством зерна Угадином, тесно связанным с Инари. Более того, несмотря на очевидно буддийскую окраску произведения, изображение Угадина венчает голову Бэндзайтэн, что может говорить о подчинении положению буддийского божества синтоистскому (ил. 1).



I. Неизвестный художник. Бэндзайтэн мандала. Свиток. Бумага, краска, шелк. 188×60. XIX в. ГМИР

Почитание Бэндзайтэн практически заменило собой некогда распространенный культ Мариситэн, божества индийского происхождения. Мариситэн принадлежит к категории солнечных божеств, точнее, божеств солнечного света. В Японии ее также называют божеством утренней зари, часто вводя эпитет *кагэро* — «струящийся от жары воздух». Традиционно Мариситэн изображалась в женском облике, однако подобные примеры встречаются чрезвычайно редко. Распространенным стало изображение Мариситэн в виде демонообразного гневного трехликого существа верхом на своем ездовом животном кабане. В шести руках божество держит различные виды оружия (см. цв. ил. 17). Согласно сутре «Дай Мариситэн кё», она обладает «силой всепроникающего луча» и никто не может причинить ей вред³. По всей вероятности, в этом крылась популярность Мариситэн среди людей, занимавшихся военным ремеслом, вследствие чего, возможно, и произошла трансформация иконографии. Также большой популярностью Мариситэн пользовалась в синкретическом религиозном течении *сюэндо*. Почитание ее в среде *ямабуси* было столь велико, что с ней ассоциировались некоторые вершины важнейших из почитаемых в *сюэндо* гор, таких как Кисо Онтакэсан, Кайкомагатакэ и др.

В районе Кюсю, видимо, из-за внешнего сходства, сохранилось почитание Мариситэн в виде *тэнгу* — мифического человека-птицы⁴.

Не столь значительные изменения, но так или иначе связанные с фольклором, произошли с наиболее почитаемым персонажем «Тайного учения»⁵ школы Сингон — Фудо:мё:о (санскр. Ачаланатха) — «Недвижимым Пресветлым Повелителем» (ил. II). С развитием школы Сингон Фудо приобретает огромное значение как одно из проявлений Дайнити-нёрай (санскр. Махавайрочана). В эпоху Хэйан школами Сингон и Тэндай были выработаны правила изображения этого *хондзон* («почитаемого»), в соответствии с которыми он стал изображаться со второй половины этой эпохи. Позднее, когда поклонение Фудо распространилось среди простого народа, его стали почитать, помимо всего прочего, как защитника от бедствий и усмирителя бурь. Вероятно, этому способствовала легенда о возвращении Кукай из Китая. Когда корабль попал в шторм, Кукай произнес мантру, посвященную Фудо-мё. Фудо явился, откликнувшись на мантру, и мечом стал срезать вершины волн. Таким образом, его изображения обогатились водным фоном.

Еще одним почитаемым по всей Японии персонажем является Дзидзо босацу (санскр. Кшитигарбха) (см. цв. ил. 18). Дзидзо — бодхисаттва, покровитель детей, путников, воинов. В Японии его образ ассоциировался с божеством дорог Досодзином. Чаще всего он предстает на изображениях в виде монаха с жезлом — *сякюдзё*, атрибутом, который имел отношение преимущественно к бродячим монахам и аскетам, в том числе *сюэндзя*. Почитание Дзидзо пришло в Японию



II. Неизвестный художник. Фудо:мё:о. Свиток. Бумага, краска, шелк. 130×45. XIX в. ГМИР

из Китая и было уже в значительной мере видоизменено. Считается, что он призван помогать людям на всех шести путях (яп. *рокудо*) — в мирах ада, голодных духов, скотов, людей, демонов и богов, в которых вынуждены рождаться и умирать живые существа, не останавливаясь даже перед адом. В соответствии с этим в Китае почитание Дзидзо совместились с почитанием Десяти царей — властителей ада в китайской мифологии. В Японии способность Дзидзо ходить всеми «шестью путями», по-видимому, стала причиной отождествления его с божеством границ и дорог. И сегодня вдоль дорог по всей Японии можно встретить скульптурные изображения Дзидзо-Досодзина.

Помимо фольклорных элементов, в трансформации образов буддийской картины большую роль играли как интерпретации учения Будды различными японскими школами и сектами, так и ставшие уже классическими буддийские сказания и легенды. Свиток «Сяка сандзон дзюроку дзэнсин» — «Почитаемая триада Будды Сяка и шестнадцать благих божеств» иллюстрирует знаменитый эпос «Путешествие на Запад» о походе китайского монаха Сюань Цзана (яп. Гэндзё Сандзо) в Индию за сутрой «Праджняпарамита» (сутра «Высшей совершенной мудрости») (см. цв. ил. 19). Персонажи, играющие важную роль в повествовании, изображены на свитке и почитаются как охранители сутры «Праджняпарамита» и тех, кто ее читает. Изначально охранителем сутры считалась бодхисаттва Праджняпарамита (яп. Ханья босацу), однако на японских картинах с этим сюжетом общепринятым стало изображение Будды Сяка (Будды Шакьямуни) и его предстоящих — Мондзю и Фугэна. На свитке также изображены сам Сюань Цзан со свитками сутры за спиной, Ситэнно — четыре небесных государя — и божества, помогавшие монаху в пути. При всей своей иллюстративности свиток является предметом культа. В верхней его части присутствует текст на санскрите. Судя по оглавлениям на японском языке, это мантры и дхарани, посвященные изображенным персонажам. Подобные свитки до сих пор используются при проведении ритуала «Дай ханья тэндоку хоэ» — чтения Махапраджняпарамита-сутры «способом вращения». Вся сутра состоит из шестистот свитков, и читают ее выборочно — заглавие, начало, середину и конец. Остальное перелистывается (в случае со свитками — перематывается). Отсюда и происходит название этого приема. Нередко зачитываемые отрывки выносились на отдельный свиток.

Примерно с X в. влияние китайской традиции на японскую религиозную живопись ослабевает. В Японии складываются свои стилистические особенности в интерпретации не только изобразительных мотивов, но и декоративных форм. В живописи стали появляться



III. Неизвестный художник. Будда Сяка нёрай. Свиток. Бумага, краска, шелк. 100×75. XIX в. ГМИР

классические сюжеты в новой необычной трактовке. Существуют самые разнообразные варианты изображения будд, в большинстве своем достаточно традиционные (ил. III). Наряду с относительно строгими изображениями встречаются произведения, которые явно выбиваются из сухого канонического стиля. Будда Якуси с изображением шести ипостасей на мандорле и в окружении 12 божеств, покровительствующих 12 знакам зодиака (*дзюни дзинсё*), изображен в довольно необычной манере. Здесь будда приобретает индивидуальные черты, в частности обращает на себя внимание его видимый преклонный возраст (см. цв. ил. 20). Яркое цветное изображение будды на черном фоне, который украшен разноцветными лепестками, отчетливо демонстрирует декоративные тенденции. Это впечатление усиливается изображениями зодиакальных животных, венчающих прически божеств.

Наверное, наиболее часто изображаемый в Японии персонаж — Каннон босацу (ил. IV). В силу определенной ее универсальности (Каннон почиталась во всех направлениях и школах японского буддизма) на изображения Каннон влияли самые разные факторы. К эпохе Эдо сложилась традиция изображать Каннон в тридцати трех видах. При сохранении основных канонических черт ее поза, поворот



IV. Неизвестный художник. Каннон босацу на драконе.
Свиток. Бумага, краска, шелк. 136×33,5. XIX в. ГМИР



V. Неизвестный художник.
Каннон босацу. Свиток. Бумага,
краска, шелк. 122×40. XIX в. ГМИР

головы, атрибуты, различные вариации ее образа, их композиционные решения отражают разнообразие живописных направлений и религиозных особенностей различных школ (ил. V).

Появление на архипелаге в IX в. буддизма ваджраяны положило начало новому, относительно более самостоятельному этапу развития буддизма в Японии. В лоне школ Сингон и Тэндай были выработаны (с привлечением заимствований) концепции, повлиявшие на всю последующую историю как буддизма в Японии, так и его художественного воплощения. В основу философии школы Сингон положена идея тождества будды Дайнити и мира. В соответствии с этим принципом, говоря упрощенно, все вещи — лишь воплощения или манифестация будды Дайнити, тот или иной его аспект. Этот принцип выражен в системе мандал, основные из которых — мандалы «мира алмаза» и «мира чрева». Отсюда родились и новые сюжеты в культовой живописи.

В соответствии с этими представлениями большинство произведений буддийской живописи, именуемых мандалами, представляют собой образ мироздания, выраженный через тот или иной аспект буддийского учения или же посредством буддийских персонажей. Хранители четырех стран света почитались в Японии все вместе, однако и каждый из них в отдельности имел свой культ. Согласно положениям *миккё* и идеям школы Сингон о тождестве будды Дайнити и Вселенной со всеми ее проявлениями, хранители *ситэнно* объединены истинным, сущностным тождеством. Это нашло отражение в произведении «Бисямон тэн с восемью мечами» (яп. То:хати Бисямон тэн), на котором представлены Четыре Государа в «объединенном» виде, словно провозглашая: «не четыре и не одно» (ил. VI). Увенчаны они изображением будды Дайнити, символизирующим основополагающий аспект учения, концептуальное единство Дайнити и всего сущего.

Следствием синкретизма были не только видоизменения канонических сюжетов и персонажей, но и создание новых, не существовавших ранее культовых изображений. Примерно в VII–XII вв. на основе даосизма, эзотерического буддизма и японского культа гор формируется учение *сюээндо* — «Путь достижения чудесных способностей». В этом учении горы, будучи сакральной территорией, получают новое «про-



VI. Неизвестный художник.
Бисямон тэн с восемью мечами.
Свиток. Бумага, краска, шелк.
164×55. XIX в. ГМИР

чение». В соответствии с принципами *миккё* горы стали восприниматься как проекция, или воплощение важнейших принципов буддизма, мандал и даже некоторых сутр. Этот процесс в японской литературе получил название *мандарака* — становление пространства мандалой⁶.

Адепты *сюэндо*, монахи-отшельники *ямабуси* отправлялись в горы на поиски «чистой земли» будды Амида, чертогов грядущего будды Мирокү (санскр. Майтрей). Естественно, искали они эти места в самых священных уголках Японии. Таким образом, с изменением статуса горы превратились из табуированных территорий в необходимый «инструмент» духовного подвижничества. В дальнейшем на основе троп, проложенных горными аскетами, возникло множество паломнических маршрутов во всех концах Японии. В помощь паломникам при храмах стали изготавливать как сопроводительные рисунки — *аннайдзу*, так и паломнические мандалы (яп. *санкэй мандара*), на которых «художественными средствами раскрывалась сакральная суть»⁷ священных пространств. Такие мандалы стали материальным выражением горного подвижничества и идеи горы как «места пути» (яп. *додзё*). Традиционно практика написания подобных паломнических мандал была закреплена за женщинами-монахинями — *бикуни*.

В соответствии с «Сёдзан энги» («Сказание о горах») первыми местами вначале аскетической практики *ямабуси*, а затем паломничества верующих стали местности Кумано и Ёсино с горной цепью О-минэ. В эпоху Хэйан, когда по инициативе императорского двора и знати стали популярными и приняли всенародный размах паломничества в святилища Кумано, появилась определенная категория женщин-монахинь, бродивших по разным провинциям и разъяснявших различные моменты и детали паломнической практики. Их стали называть «Кумано бикуни». В дальнейшем их деятельность вышла за пределы Кумано и охватила большинство священных паломнических мест.

Здесь представлена репродукция свитка «горной» мандалы, написанной монахиней Кэнко ин примерно в первой половине XIX в. Этот свиток являет собой мандалу горы Онтакэ (Кисо Онтакэсан) (ил. VII). Онтакэсан — одна из самых красивых и высоких гор Японии (3067 м), расположенная на границе префектур Нагано и Гифу. Приблизительно с 1300 г. Онтакэсан стала одной из трех важнейших гор *сюэндо* наряду с Хакусан (Сирояма) и Татэяма. Гора Онтакэ почиталась как *синтай* — «тело божества» — и до XVIII в. была местом духовной практики только для *ямабуси*. Религиозная жизнь населения района Кисо концентрировалась в долине Кисо, у подножья горы. Лишь во второй год эры Тэммэй (1782) подвижник Какумэй из Овари осилил



VII. Кэнкоин. Мандала горы Онтакэ. Свиток. Бумага, краска, шелк. 160×50. XIX в. ГМИР

подъем на вершину Онтакэ по тропе от деревни Куросава, сопровождавшийся жесткой аскезой, и «открыл» гору для верующих. На свитке изображен весь путь духовного деяния, именуемого *сёдзин кэсэй*, с резиденциями божеств и другими священными местами. «Онтакэсан мандара» представляет собой замечательный пример окончательно сформировавшегося синто-буддийского синкретизма. Представители местных верований, буддийские божества и прочие просветленные существа даны на изображении под названиями *мёдзин* (светлое божество), *мё* (светлый повелитель) и *гонгэн* (воплощение), принятыми в *рёбусинто*. В эпоху Мэйдзи (1868–1912) во исполнение закона «О разделении богов и будд» *сюэндо* подверглось гонениям, и *ямабуси* продолжили свое существование под эгидой различных буддийских и синтоистских организаций. Название *гонгэн* было отброшено, и святилища стали называться «Онтакэ дзиндзя». Несмотря на то что данный свиток написан в XIX в., его духовная составляющая, несомненно, принадлежит ко времени расцвета горы Онтакэ в качестве места подвижничества *ямабуси*.

Эта статья является попыткой анализа развития, трансформаций и взаимовлияний японских религиозных учений на основе изучения культовых предметов. Образцы культового творчества Японии, сохранившиеся до нашего времени, несомненно, представляют собой широкое поле деятельности для исследований в области не только

и не столько искусствоведения, но прежде всего истории культуры и религии. В сущности, культовый предмет есть материальное выражение тех порой неуловимых и сложных для фиксации и анализа процессов, которые протекают в религиозном сознании народа. Часто изобразительное произведение является более важным и богатым материалом, нежели слово. Тема эта сложна и требует глубокого всестороннего исследования с привлечением всевозможных источников и методических решений.

- ¹ *Нагата Хироси*. История философской мысли Японии / Пер. с яп. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Б. Козловского. М.: Прогресс, 1991. С. 66.
- ² *Ильина Н., Юрьева О.* Японская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С. 283.
- ³ *Shukai Haneda*. Shugendo shugyo nyumon (Введение в практику Сюгэндо). Japan. 2004. P. 91.
- ⁴ *Ibid.* P. 93.
- ⁵ Тайное учение — яп. Миккё — вариант эзотерического буддизма ваджраяны в трактовке школы Сингон.
- ⁶ *Горбылёв А. М.* Эволюция представлений о сакральном пространстве в VII–XV вв. «Мандализация» пространства // История и культура Японии. М.: ИВ РАН — КРАФТ+, 2001. С. 129.
- ⁷ *Накорчевский А. А.* Японский буддизм: история людей и идей (от древности к раннему Средневековью: магия и эзотерика). СПб.: Азбука — классика; Петербургское востоковедение, 2004. С. 224.

Литература

1. *Горбылёв А. М.* Эволюция представлений о сакральном пространстве в VII–XV вв. «Мандализация» пространства // История и культура Японии. М.: ИВ РАН — КРАФТ+, 2001. С. 119–138.
2. *Ильина Н., Юрьева О.* Японская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006.
3. *Нагата Хироси*. История философской мысли Японии / Пер. с яп. Общ. ред. и вступ. ст. Ю. Б. Козловского. М.: Прогресс, 1991.
4. *Накорчевский А. А.* Японский буддизм: история людей и идей (от древности к раннему Средневековью: магия и эзотерика). СПб.: Азбука — классика; Петербургское востоковедение, 2004.
5. *Садокова А. Р.* Японский фольклор (в контексте мифолого-религиозных представлений). М.: ИМЛИ, 2001.
6. Синто — путь богов. СПб.: Гиперион, 2002.

7. *Трубишкова Н. Н.* Начало «пути упражнений и испытаний». Ученические годы Ку:кай. Сетевая версия — август 2008.
8. *Ямаори Тэцуо*. Блуждания богов в пространстве японской культуры / Предисл., пер. с яп. и примеч. Л. М. Ермаковой // Вопросы философии. 1999. № 2.
9. *Nobuhiro Kubota*. Nippon shyuukyoku to wa nanika (Японская религия — что это?). Japan. 1994.
10. «Ontakesan no rekisi» — [<http://www.ontakekyo.co.jp/>] (официальный сайт школы Онтакэ кё).
11. *Shukai Haneda*. Shugendo shugyo nyumon (Введение в практику Сюгэндо). Japan. 2004.

Г. Б. ШИШКИНА

Эволюция жанра бидзинга в никухицу укиё-э. Собрание Государственного музея Востока

Коллекция живописи периода Эдо (1603–1868) в Государственном музее Востока насчитывает 122 *какэмоно* (вертикальный свиток). Среди них лишь 22 принадлежат к школе *укиё-э* (картины изменчивого мира), жанровой живописи¹, ставшей одним из наиболее ярких и характерных художественных явлений этого периода. Все эти свитки относятся к *бидзинга*² (картины красавиц). В большинстве своем это замечательные работы ведущих мастеров *укиё-э*, каждую из которых отличает авторская индивидуальность живописной манеры и определенная смысловая содержательность, благодаря чему данная небольшая группа свитков дает возможность представить жанр *бидзинга* как художественный и социальный феномен в городской культуре периода Эдо.

Именно изображения красавиц стали начальным этапом формирования *укиё-э* и продолжали оставаться одним из наиболее популярных направлений в этой школе на всем протяжении ее существования. Жизнь японских женщин всегда была строго регламентирована кодексом общественных и моральных законов и установок, но присущие женщине от природы особая эмоциональная энергетика и пластическая выразительность давали ей возможность разнообразной интерпретации своего облика даже в рамках ограничительных правил. В *бидзинга* превалирующее значение получил аспект женской привлекательности благодаря особой специфике этого жанра, тесно связанного с миром «веселых кварталов». Несмотря на то что в период Эдо начал формироваться новый идеал красавицы, образцом для которого стали знаменитые обительницы этих кварталов, определенное влияние оказали и прежние традиционные понятия о женской красоте.

С раннего времени в представлениях японцев о женском совершенстве стали включаться, помимо безупречных природных данных, такие качества, как умение вести себя, со вкусом одеваться, слагать стихи, красиво писать. Множество примеров этому можно найти в литературе эпохи Хэйан (798–1185). В них практически нет описаний женских лиц, только общие впечатления, настроения, касающиеся всего облика дамы, с обращением особого внимания на костюм:

«На Имахимэ поверх многих платьев были надеты темно-красная вышитая накидка и белая, на розовой подкладке. Со спины она выглядела прекрасно. Гладкие, не очень пышные волосы красиво спускались до пола... Смущение придавало ей особое очарование. Если девица, какая красавица бы она ни была, не может себя вести, не степенна, если при малейшей неожиданности вскакивает и убегает, она производит неприятное впечатление...»³

Японский исследователь Сасаки Масато считает, что крайняя обобщенность женских лиц в японском изобразительном искусстве ведет свое происхождение от хэйанского этикета, согласно которому знатные дамы должны были укрывать свои лица от взглядов посторонних мужчин, сидя за ширмами и перегородками⁴. Это свидетельствовало об утонченности дамы, ее хороших манерах. Лицо должно было быть красивым, без малейшего изъяна, но оно являлось не самым главным элементом в общем представлении о женской красоте, о чем уже упоминалось выше. Имело значение даже окружение. Сэй Сёнагон, придворная дама хэйанского времени, в «Записках у изголовья» заметила: «Самые обворожительные красавицы ничего не стоят в моих глазах, если за ними не следует свита»⁵.

С приходом к власти военного сословия в XII–XIII вв. в женском идеале стали превалировать моральные аспекты — сдержанность, зрелая уравновешенность, чувство долга. Таким образом, как и раньше, красота вне определенного контекста практически не имела самостоятельного значения. Эта тенденция продолжала сохраняться и в последующее время, в том числе и в эпоху Эдо. Культура этого периода формировалась на основе эстетических вкусов и запросов горожан — нового общественно-социального слоя населения, далекого от аристократического и военного сословий, тем не менее прежние представления о женской красоте нашли отражение в эталонном образе городской красавицы.

В одном из произведений Ихара Сайкаку (1642–1693), писателя, ярко запечатлевшего дух и нравы городской культуры, есть эпизод, в котором молодые повесы разглядывают и оценивают возвращающихся с гулянья женщин. Одна из них оказалась безупречной красавицей.



1. Неизвестный художник. Красавица периода Камбун. Краски, тушь, шелк. 77,2х27,2. 1661–1673. Инв. 6556 I. ГМБ

вицей, но была очень бедно одета и плохо причесана: «Все загляделись на нее и пожалели: „Такую нарядить как следует — мужчина голову потеряет“»⁶. Данная фраза очень точно выражает основной критерий восприятия женского облика в период Эдо — он должен быть эффектным и маняще-привлекательным. Это во многом определило направленность развития живописи, изображающей красавиц.

Самой ранней работой в музейном собрании является «Красавица периода Камбун» (ил. 1). Период Камбун длился всего 12 лет начиная с 1661 года. За это короткое время сложился тип однофигурных изображений, преимущественно женских, которые стали начальным этапом формирования жанра *бидзинга*. В большинстве своем это были изображения танцовщиц и обитательниц «веселых кварталов», которые пользовались большим успехом у населения. Городское сословие, высоко ценившее жизненные радости и удовольствия, проявляло повышенное внимание к выступлениям женских танцевальных трупп, предшествующих появлению театра Кабуки, так же как и к «веселым кварталам», олицетворявшим беззаботный мир развлечений. Главными героинями иллюзорно-праздничного мира этих кварталов являлись *дзёро* или *юдзё* (общие термины для данной категории женщин), в европейской терминологии — куртизанки. Знаменитые *дзёро* высшего ранга (*кэйсэй*, *ойран*, *таю*) были в центре внимания всех горожан, включая и женщин, поскольку их личностная незаурядность, особые

манеры поведения, оригинальность вкусов, проявившихся в формах причесок, в декорировке кимоно и вееров, которые выполнялись по их заказам, и т. п. становились не только темами городских новостей, но и образцами для подражания.

В *Камбун бидзин* образ красавицы только начинал складываться. Как правило, они показаны в танцевальных позах, аналогично схожим персонажам на более ранних ширмах, но в уменьшенных размерах. Эти изображения, за редким исключением без авторских подписей, представляют собой образцы деятельности городских художников — *мати-эси*, которые создавали массовую продукцию, используя трафареты (*сикоми*). Девушки на этих свитках выглядят довольно скованно и однообразно, тем не менее в *Камбун бидзин* уже прослеживается стремление не просто запечатлеть женский персонаж в виде модной картинке, но визуально выразить основные особенности, характеризующие понятия о женском обаянии и притягательности.

В музейном свитке художник тщательно воспроизвел узорчатую декоративность костюма, отражающую реальную моду того времени и придающую статичной фигуре с маловыразительным лицом праздничную нарядность, говорящую о принадлежности персонажа к особому миру, в котором женщины предстают в виде неотразимых созданий. Условность женского образа сочетается с реалистической точностью воспроизведения одежды того времени — *Камбун косодэ* (маленький рукав). Именно в период Камбун в орнаментации *косодэ* (так до начала XX в. называлось кимоно) четко выявились новые принципы и мотивы. В первую очередь следует отметить значительное укрупнение декора, когда изображение стало заполнять значительную часть костюма и фон активно включился в общую композицию — прием *дзинаси* (без поля). Примерно в это же время правительство объявило запрет на чрезмерную роскошь и красочность одежды горожан. Откликом на это постановление стало появление *косодэ*, сшитых из узких полос «дозволенных» тканей. Такой прием создавал оригинальную нарядность, и при этом не нарушались требуемые властями ограничения.

Одежда красавицы на музейном свитке дает представление об обоих вариантах. *Утикакэ* (верхнее кимоно без пояса) оформлено крупными мотивами в виде розеток, заполненных мелкими орнаментами и витыми шнурами с кистями. Такие розетки — *юкива* (снежинка) — встречаются на многих ранних произведениях *бидзинга*. Низ *утикакэ* имеет геометрически упорядоченный орнамент в виде цветных клеток, встречающийся на одежде эпохи Момояма (1568–1603). Основное ки-

моно представляет образец полосной орнаментации. Рисунок в виде мелких горошин передает технику *каноко-сибори* (один их способов узелкового окрашивания), которая широко применялась в национальном текстиле с раннего времени. Таким образом, с самого начала в *бидзинга* наметилась тенденция пристального внимания к воспроизведению одежды, которая всегда отражала основные течения моды и выполняла роль очень значимого декоративного элемента, иногда наделявшегося и смысловым содержанием.

В *Камбун бидзин* уже определенно выражен эротический аспект, связанный с культом чувственной любви, занимавшим значительное место в системе жизненных ценностей горожан. Американский исследователь Г. Стерн отметил подчеркнуто крохотные ручки этих красавиц как знаковую деталь, выражающую их особую женственность⁷. Помимо этого, характерным для образов *дзёро* станет изображение руки, придерживающей полу кимоно, жест, имевший определенный смысл. Как полагает профессор Тадаси Кобаяси, *Камбун бидзин* с их танцевальными, демонстрационными позами, полуопущенными глазами и отстраненным обликом выражали те качества, которые прежде всего хотели видеть в них мужчины,—покорность и кокетливость, что было естественно для женщин этого круга⁸.

Горожане хорошо понимали язык художественных приемов и были способны наполнять эти женские изображения жизненной содержательностью, воспринимая их как яркий отблеск реальных красавиц. Большая популярность *бидзинга* способствовала обращению к нему целого ряда художников, которые многое сделали для его утверждения и совершенствования.

В творчестве Андо Кайгэцудо и его учеников, работавших в первой трети XVIII в., одиночные женские фигуры получили дальнейшее развитие⁹. В музее хранятся два свитка учеников Кайгэцудо, один из них — «Красавица с гребнем» — принадлежит кисти Досю Кайгэцудо (см. цв. ил. 21). Данная работа представляет собой характерный образец живописного стиля этой школы, в котором повторялся легко узнаваемый женский типаж с крупной фигурой, «спрятанной» в эффектное кимоно. Досю Кайгэцудо не случайно выделяют как наиболее одаренного из группы учеников, в чьих работах индивидуальность женских персонажей заметно нивелируется. Созданная им красавица обладает в определенной степени собственным характером. При этом активная энергичность, свойственная манере его учителя, сменяется у него более спокойной ритмичкой линейного построения, созвучной выражению задумчивой грусти, которую придает лицу взгляд скошенных в сторону глаз.

Прием поднятых рук типичен для мастеров школы Кайгэцудо. Выглядывающие из широких рукавов тонкие изящные руки, с одной стороны, подчеркивают нежную женственность изображаемых красавиц, и вместе с тем выражают эротический подтекст. Еще одним эротическим элементом в *бидзинга* были босые ноги. Так изображались только куртизанки. Они не носили носков даже зимой. Это было знаком особой сексуальной привлекательности. Безупречность ног считалась не менее значимой, чем красота лица. Ступни подлежали тщательному уходу, перед выходом на них наносился тонкий слой белил, а ногти покрывались красным цветочным соком¹⁰. Художнику не нужно было акцентировать внимание на этом аспекте, достаточно было избрать крашек обнаженной стопы, и женский образ приобретал конкретный смысл.

«Красавицу с гребнем» отличают акцентированно четкий силуэт (благодаря характерному для школы Кайгэцудо толстому контурному очертанию), энергичные, красивые линии и сдержанный, благородный колорит, в котором звучно выделяются красные пятна. Красный цвет в культуре периода Эдо выступал основным показателем сексуальной привлекательности женщины. Обладающей этим свойством считалась та, которая «имела цвет» (*ирокиэ га ару*). Это же понятие распространялось и на одежду, но только на ту, где имелся красный цвет (*иро ари*). Он являлся выражением очарования, соблазнительности, юной свежести и естественности¹¹.

Красавица Кайгэцудо, как и *Камбун бидзин*, написана на пустом фоне, но в этой работе плоскостное изображение приобрело некоторую пластическую проработку — под кимоно уже как бы предполагается тело, S-образный изгиб которого получил название *янаги-зоиси* («ивовая талия»). Это уже мастерское в профессиональном отношении изображение женщины, которая привлекала всеобщее внимание неотразимостью своего облика и умением его искусной демонстрации. Один из западных исследователей отметил, что женские образы школы Кайгэцудо, хотя и являются изображениями куртизанок, «больше похожи на богинь»¹². Действительно, они и сегодня производят впечатление масштабностью и величавостью образов, энергичной стремительностью силуэтных линий, выразительной декоративностью.

В школе Кайгэцудо был создан репрезентативный женский типаж, в котором окончательно сложилась живописная трактовка образа куртизанки со всеми особенностями и нюансами. Изображения красавиц, похожие на эффектные афиши, поражали не только живописной выразительностью, они выступали своего рода сублимированным стуском удивительной, празднично-волнующей атмосферы, которая

культивировалась в «веселых кварталах». Вместе с тем художественные и тематические возможности этого образа были практически полностью исчерпаны мастерами школы за недолгий период ее существования. Последующие художники продолжали развивать традицию жанра *бидзинга*, привнося в него личное видение темы и ее живописного воплощения.

К числу ранних мастеров принадлежат еще два художника — Миягава Тёсюн (1683–1753) и Масанобу Окумура (1686–1764), творчество которых стало большим вкладом в *укиё-э*. Миягава Тёсюн создавал только *никухицу*, а Масанобу много и плодотворно работал в области ксилографии и оказал значительное влияние на ее развитие, но в конце жизни стал заниматься исключительно живописью.

Миягава Тёсюн специализировался исключительно в жанре *бидзинга*. На его творчество оказали влияние Хисикава Моронобу (1618 (?)-1694 (?)) и Андо Кайгэцудо. В зрелых произведениях художника, к которым принадлежит и «Красавица на скамейке» из собрания ГМВ, эти влияния уже преобразованы в самостоятельную творческую манеру, которую характеризуют уверенная легкость владения кистью, внимание к колористическому решению и создание лирических женских образов (см. цв. ил. 22). Изобразив девушку, сидящую в задумчивости на скамейке, художник представил иную грань женской природы — обаяние и грацию юности, красоту, не выставляемую напоказ, естественность непосредственного эмоционального состояния. Красивое летнее кимоно с розетками хризантем лишь слегка придерживается *оби* (поясом) и естественными волнообразными складками струится вокруг тела. Костюм в данном случае выступает не только главным декоративным элементом, но несет также и смысловую нагрузку — благодаря ему возникает представление о теплом летнем дне, об уединенном месте, где можно расслабиться и задуматься о своем. Это была новая трактовка образа куртизанки, по-прежнему достаточно условного, но все-таки уже несколько приближенного к жизненным реалиям.

На свитке Масанобу «Красавица у полога» представлен камерный сюжет с женщиной, сидящей у приподнятой москитной сетки, и двумя *камуро* (служанками) около клетки со сверчками (ил. П). Полупрозрачная зеленая ткань, защищавшая от многочисленных насекомых, относилась к сезонным символам, обозначая наступление лета, а в контексте «веселых кварталов» у нее был еще и эротический подтекст. Художник изобразил типичную для *бидзинга* сцену, но это произведение особо выделяется замечательной, детально проработанной живописью и рафинированной эстетической трактовкой лаконичного сюжета. Кимоно куртизанки расписано пейзажными фрагментами,



П. Тёсюн Миягава. Красавица на скамейке. Краски, тушь, шелк. 106,8×20,4. Инв. 6497 I. ГМВ

выполненными тонкими тушевыми линиями. В них хорошо узнаваема классическая тема монохромной живописи «Оми хаккэй» («Восемь видов провинции Оми»). Куртизанки высших рангов были, как правило, хорошо образованны и, продумывая свой имидж, придавали большое значение декору кимоно, для которого могли выбрать сюжет, взятый из литературы или живописи. Окумура Масанобу в юности изучал поэзию трехстиший (*хайку*). Исследователи отмечают его серьезный интерес к классической литературе и искусству, поэтому не удивителен выбор для рисунка кимоно темы «Оми хаккэй».

В этом замечательном свитке удивительно не только живописное мастерство Масанобу с присущей ему любовью к тонким деталям, но и его умение придать лаконичному изображению смысловую насыщенность. Художник соединил образы и мотивы разных времен года — жаркое лето и осень (клетка со сверчками), новогодние символы в декоре костюмов. Цветы сакуры и осенних *хаги* видны на концах *оби* красавицы. Соединение весенних и осенних растений по традиции являлось образом, обобщающим красоту всех сезонов. На кимоно девочек изображены ветки сливы с красными и белыми цветами (новогодний мотив) и *кабутэ* (шлем воина), имеющий отношение к *Танго-но сэкку* (Празднику мальчиков), отмечавшемуся пятого числа пятого (лунного) месяца. Подобное соединение разносезонных символов имело определенный смысл в характеристике «веселых кварталов».

Оно свидетельствовало об общности всех праздников, имевших важное значение в жизни этого городского района. Особенно выделялся Новый год, с которым связывалось благополучие всего предстоящего года, поэтому не случайно в свитке Масанобу акцентированы именно новогодние символы.

Таким образом, в данном случае красавица как таковая послужила художнику лишь поводом для создания произведения, в котором он блистательно проявил себя как живописец и передал атмосферу художественно-интеллектуальной стороны мира *дзёро*.

Тоёхиро Утагава (1773–1828), еще один замечательный мастер *укиё-э*, представлен в собрании ГМВ свитком «Красавица, ополаскивающая руки», в котором он, напротив, все внимание обратил на женский образ (см. цв. ил. 23). Эта работа выделяется из круга *бидзинга* тонким, почти психологическим лиризмом благодаря точному выбору знаковых деталей (летающая кукушка, емкость для воды, тонкое дерево) и самому облику неброско одетой, изящной молодой женщины. В этом образе достаточно зримо выражено *ики* — очень значимое явление в городской культуре периода Эдо. Оно труднообъяснимо, поскольку выражалось преимущественно в невербальных понятиях и происходило в разных формах самовыражения индивидуума. Одной из основных характеристик *ики* являлось чувственное начало, поэтому понятно, что наиболее ярко его выражали представительницы «веселых кварталов». Эротика *ики* была сдержанной, эстетически регламентированной. Знаками *ики*, например, были нижнее кимоно, просвечивающее сквозь тонкую верхнюю ткань, низкий ворот кимоно, подчеркивающий красивую линию затылка и шеи, со вкусом подобранная подкладка, открывающаяся при движении. *Ики* проявлялось и в непринужденных, но томных и гибких позах. Все эти особенности отражены в свитке Тоёхиро, и благодаря этому из скромного женского персонажа возникает образ обладающей *ики* утонченной куртизанки.

Некоторые исследователи считают, что красавицы Тоёхиро с присущей им пластической мягкостью и непринужденной грацией близки *бидзинга* Эйси Тёбунся (1736–1829)¹³. Музей Востока располагает двумя работами этого художника — триптихом «Снег. Луна. Цветы» (см. цв. ил. 24) и свитком «Игра в волан» (см. цв. ил. 25). В них мир *дзёро* представлен ирреально возвышенным, поэтичным, далеким от своей порочной сути. Это удивительно, потому что Эйси изображает то, что было принято в *бидзинга*, но его куртизанка, сидящая на скамейке под цветущей сакурой, больше напоминает благородную даму, а боковые свитки с пейзажами пути в Ёсивара пронизаны элегической поэтикой. Играющие в волан юные *камуро*, похожие на бабочек, воплощают

образ безмятежной светлой юности. Живописный метод этого мастера отличают гармоничная плавность линий, изысканные цветовые решения, изящество образов, которые придают его произведениям неповторимую индивидуальность. Можно сказать, что в этих свитках Эйси представил мир прекрасных *дзёро*.

Как бы то ни было, главным стержнем, вокруг которого выстраивалось все существование «кварталов ив и цветов», являлось удовлетворение плотских страстей. Вся жизнь женщин, попадавших в эти места, была пронизана культивированием искусства обольщения и создания неотразимой, эффектной внешности. Эти черты особенно наглядно предстают в блистательном по колориту триптихе Тоёхару Утагава (1735–1814), где изображены зрелые, уверенные в себе *дзёро*, запечатленные в типичных для этого жанра сезонных сюжетах (см. цв. ил. 26).

В качестве прекрасной литературной иллюстрации к этому триптиху можно привести описанный Ихара Сайкаку выход *таю* в Ёсивара. В описании говорится о том, что, отправляясь на встречу с клиентом, *таю* надевает красивое кимоно с оригинальным декором и торжественно дефилирует, «при каждом шаге выбрасывая ноги вперед в виде восьмерки, держа при этом плечи прямо и крутя бедрами». Посмотреть на нее собирается толпа зрителей. Торжественный проход занимает до двух часов, несмотря на небольшое расстояние — чуть более ста метров. Хозяину стоит немало труда успокаивать нетерпеливого гостя, но *таю* намеренно не спешит, так как подобная процессия рассматривается как важная прелюдия на любовном пути, как хорошая возможность произвести соблазняющее впечатление на мужчин. «Куртизанка одевается таким образом, что ее красное шелковое нижнее одеяние будет распахиваться, обнаруживая мелькание белой лодыжки, иногда даже выше — до икры или бедра. Когда мужчины оказываются свидетелями такого зрелища, они сходят с ума и тратят доверенные хозяином деньги, даже если это грозит им потерей головы на следующий день. Но большинство мужчин стоит на улице только наблюдая процессию, они не могут купить этих женщин, они только разевают рот, завидуя мужчинам, которые в состоянии оплатить стоимость куртизанки»¹⁴.

Бидзинга из коллекции Музея Востока представляют собой уникальный ряд выдающихся живописных произведений, каждое из которых необычайно емко и выразительно повествует о красавицах «веселых кварталов», хронологически представляя разные этапы формирования этого жанра. Все работы ярко свидетельствуют о том, что именно живопись давала возможность художникам наиболее полно выражать свой творческий потенциал. Неудивительно, что некоторые



III. Сюнсё Кацукава.
Таю под цветами сакуры.
Краски, тушь, шелк. 80,8×29,1.
Инв. 6541 I. ГМВ

из них отдавали предпочтение живописи перед гравюрой. Оставаясь в рамках канонических правил, сложившихся в этом жанре, живописцы могли виртуозно их интерпретировать, создавая яркие индивидуальные образы, дающие основание для серьезных исследований. В качестве примера можно привести еще один свиток — «Таю под цветами сакуры» Сюнсё Кацукава (1726–1792)¹⁵ (ил. III). Подробный анализ этого произведения дает, в частности, повод высказать следующее положение: «Вполне возможно, что талантливому, думающему художнику в пору его творческой зрелости хотелось раздвинуть ограниченные рамки жанра и вложить в создаваемый образ какие-то свои размышления о жизни и красоте, о назначении живописи»¹⁶.

Эти слова можно отнести и к другим авторам *бидзинга* из музейного собрания.

¹ *Укиё-э* включает живопись и графику. Термином *никухицу* обозначается живопись.

² В западной литературе термин *бидзинга* используется для всех женских изображений в *укиё-э*. В японской классификации образы обитательниц «веселых кварталов» рассматриваются как разновидность *бидзинга* и обозначаются термином *юдзё-э* (изображение *юдзё*).

³ Повесть о Сагоромо. Повесть о Такамура. М., 2007. С. 224.

⁴ *Sasaki Masato*. The Japanese Conception of a Beautiful Woman // *The East*, vol. XXXIV, № 1, May/June 1998. P. 26.

⁵ *Sэй Сёнагон*. Записки у изголовья. М., 1975. С. 74.

⁶ *Ихара Сайкаку*. Избранное. М., 1974. С. 48.

⁷ *Stern H. P.* Ukiyo-e Painting. Freer Gallery of Art. Smithsonian Institute. Washington, 197. P. 43.

⁸ *Tadashi Kobayashi*. The Coquetry of the Kambun Beauty // *The Arts of Japan*. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2000. P. 216.

⁹ Одиночные фигуры, изображенные в полный рост, обозначаются термином *сугата-э*.

¹⁰ *Seigle C. S.* Yoshiwara. Honolulu, 1993. P. 78.

¹¹ *Gluckman D. C.*, *Takeda Sh.* When Art Became Fashion. Kosode in Edo-Period Japan. New York — Tokyo, 1992. P. 133.

¹² *Lane R.* Kaigetsudo. Rutland, Vermont — Tokyo, 1959. P. 68.

¹³ *Roberts L. P.* A Dictionary of Japanese Artists. Tokyo — New York, 1980. P. 186.

¹⁴ *Seigle C. S.* Op. cit. P. 96.

¹⁵ Шикина Г. Б. «Необычная красавица» Кацукава Сюнсё. К атрибуции традиционной японской живописи Укиё // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXIV, М., 2001. С. 268–282.

¹⁶ Там же. С. 276.

Г. А. СЕВОСТЬЯНОВА

Серия акварелей Бёдзан Хирасава «Жизнь и обычаи айнов» из Омского музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

Серия акварелей Бёдзан Хирасава (1822–1876) «Жизнь и обычаи айнов» хорошо известна многим специалистам — этнографам, историкам, музейщикам и любителям японского искусства как в России, так и за рубежом. Последнее десятилетие этот материал неоднократно представлялся на выставках в Омске, других городах Сибири, Санкт-Петербурге и Самаре. В 2009 г. с выставкой, в состав которой входила «омская» коллекция Бёдзан Хирасава, познакомились и японские зрители. Данной серии посвящена многочисленная литература: ряд публикаций в научных сборниках и научно-популярных журналах Москвы и Петербурга¹. Важным событием, вызвавшим интерес специалистов, занимающихся культурой айнов, стал выпуск книги-альбома «Омская сенсация»².

В исследование материала были вовлечены специалисты самых разных направлений: историки, этнографы, искусствоведы, реставраторы, переводчики. Даже география событий, связанных с атрибуцией акварелей японского художника, может служить достойной иллюстрацией возможностей современных средств коммуникаций — Ленинград, Омск, Токио, Тибя (Япония), Москва, Санкт-Петербург и снова Япония. Города Хакодате, Обихиро, Киото вошли в маршрут выставки «Мир прекрасного народа айну», организованной Российским этнографическим музеем (Санкт-Петербург), Музеем изобразительных искусств имени М. А. Врубеля (Омск) совместно с Фондом возрождения айнской культуры (Япония) и муниципальными музеями Японии.

Кратко напомним об истории айнской коллекции. В омский музей 12 рисунков, составляющих эту серию, поступили в 1987 г. из ленинградской коллекции академика Е. М. Лавренко (1900–1987). В учетную

документацию они были внесены как произведения неизвестного японского мастера XIX в. Стилистическое единство художественных средств и композиционных приемов в этих работах говорило о том, что серия выполнена рукой одного художника. Позднее это было подтверждено прочтением рельефной печати прямоугольной формы. Одинадцать работ имели явно выраженный этнографический характер: сцены охоты, рыбной ловли, многочисленные изображения ритуальных действий, жанровые ситуации, характерные для культуры древнего народа Японии — айнов. Одна из акварелей тематически связана с жизнью японцев и изображает сцену ритуальной казни самурая.

На момент передачи произведений в музей отсутствовала какая-либо информация по данному разделу коллекции академика. Это, безусловно, повлияло на процесс исследовательской работы. Только в 2000 г. благодаря помощи наших коллег из Российского этнографического музея и из Японии мы подошли к результатам, позволяющим говорить о завершении главного этапа атрибуционной работы. Было определено имя автора — Бёдзан Хирасава, расшифрованы сюжеты рисунков, принята датировка серии — не ранее 1862 г. Для датировки работ большое значение имел проставленный на одном листе европейской бумаги водяной знак с изображением стилизованного животного, возможно, медведя (см. цв. ил. 29), и с датой — 1862 год. На омских работах имеются подпись художника (лист «Прививка от оспы»), печати и на одном из рисунков дата — 1868 год. Некоторые сюжеты ранее были неизвестны специалистам, например, «Ловля трубочка», «Омуся» (см. цв. ил. 30, 31). Японские ученые предоставили нам биографические сведения о художнике.

О жизни и творчестве Бёдзан Хирасава известно немного. Его произведения японские ученые открыли сравнительно недавно — в конце XX столетия. Благодаря исследованиям и публикациям профессора Сасаки Тосикадзу³ из Токийского национального музея мы узнали о жизни талантливого художника, оставившего свой след в истории айнской культуры.

Особую ценность омской коллекции придает тот факт, что Бёдзан Хирасава как мастер *айну-э* или картин, изображающих жизнь айнов, по свидетельству исследователей, является самым талантливым из японских художников, обращавшихся к данной тематике. Он жил среди айнов почти четверть века и рисовал картины, «основанные на собственном опыте жизни».

Бёдзан Хирасава родился в Осака 10 августа 1822 г., умер 2 августа 1876 г. в Хакодате на острове Хоккайдо. У него было прозвище

«эма-я» («изготовитель эма», так назывались votивные таблички с картинками, в которых содержались просьбы прихожан храма к божеству). Художник много путешествовал, в основном в землях вдоль реки Токати, населенных айнами. Хирасава называли человеком не от мира сего, и он действительно отличался некоторыми странностями характера. Тем не менее художник имел богатого покровителя, и его айну-э пользовались большим успехом у иностранцев. Видимо, этим объясняется тот факт, что в Японии осталось немного его подлинных работ. Например, в Токийском национальном музее — всего четыре рисунка, причём два из них принадлежали частным лицам, купившим их на аукционе в Европе. Несколько работ находится в городе Хакодате в муниципальной библиотеке. В настоящее время рисунки Бёдзан Хирасава выявлены в музейных собраниях Англии, Шотландии, Германии, Америки. На сегодняшний день омак коллекция самая многочисленная и интересная для исследователей.

Документы не сохранили имена учителей Хирасава. Однако на основании стилистического анализа работ можно предположить, что он был хорошо знаком с творчеством столичных мастеров гравюры, в частности Кацусика Хокусая (1760–1849) и Андо Хиросигэ (1797–1858), активно реагировал на новые веяния в художественной жизни Японии, связанные с европейскими влияниями. Кроме того, Хирасава использовал в своей художественной практике европейские материалы — бумагу и некоторые краски.

По мнению Сакаи Тосикадзу, омские айну-э принадлежат к лучшему и самому плодотворному периоду жизни художника и связано это с теми историческими переменами, свидетелем которых он был.

Хирасава работал в середине XIX в., в эпоху Мэйдзи, когда Япония стояла на пороге перемен в большой политике, делая важный шаг от замкнутости к открытости. Для исследования творчества художника имеет значение тот факт, что международные контакты в это время стали гораздо свободнее. В портовый город Хакодате, неподалеку от которого проживал Хирасава, стали заходить морские суда из Америки и различных европейских стран, в том числе и из России. Такое обстоятельство вызвало особый интерес, поскольку напрямую связано, как нам кажется, с историей появления этих необычных акварелей в Петербурге. От японских коллег мы получили сведения о том, что Хирасава выполнял заказы иностранных дипломатов. Так, один из заказов в 1868 г. он получил от русского консула (сведения представлял профессор университета Тиба Синко Огихара). К сожалению, в публикации этого факта (монография 1918 г. «История Хоккайдо», издание на японском языке) не упоминается имени заказчика. Исто-



Г. Бёдзан Хирасава. Охота на оленя.
Не ранее 1862. Из серии «История и обычаи айнов».
Бумага, тушь, акварель. 24,0×41,0. Инв. Гз 3696.
ООММИ им. М. А. Врубеля

рия русских консульских связей в Японии также не может прояснить данную ситуацию, поскольку именно в 1868 г. в Хакодате работали два русских дипломата в статусе консулов. Е. К. Бюцов заканчивал службу в Японии и готовился к отъезду в Китай, а А. Е. Олоровский дипломатическую службу только начинал. По нашей версии, заказчиком акварелей мог выступить Евгений Карлович Бюцов (1837–1904), супруга которого Елена Васильевна, урожденная Клейменова (18. (?) — после 1913), была историком и географом. Безусловно, она проявляла профессиональный интерес к истории и культуре японских аборигенов. Известно, что Е. К. Бюцов во время дипломатической службы на Востоке собрал коллекцию, китайская часть которой была приобретена А. А. Половцевым. В настоящее время эти предметы находятся в коллекции Эрмитажа⁴.

Анализируя рисунки японского художника, мы обратили внимание на тот факт, что почти для всех работ Бёдзан Хирасава характерно свободное композиционное построение. Визуально он строит сюжет на совмещении нескольких точек зрения: например, сверху и снизу — «Сцена зимней охоты». Хирасава умело создает динамичное пространство, равновесие которого основано на определенном ритме рисунка и цветовых пятен. Стилистика рисунка во многом остается традиционной, особенно это заметно в изображении некоторых элементов пейзажа, поскольку мастер опирается на принципы национальной изобразительной системы, соединяя условность и реальность, обобщенность и тщательную прорисовку деталей. Однако омские рисунки имеют и существенное отличие, на котором стоит остановиться подробнее.

На пейзаж в айну-э следует обратить особое внимание, хотя Хирасава, по мнению японских исследователей, не писал пейзаж с натуры,



II. Бёдзан Хирасава. Ожидание прибытия лодки с японцами. Не ранее 1862. Из серии «История и обычаи айнов». Бумага, тушь, акварель, гуашь. 24,0×40,9. Инв. Гз 3703. ООМПИ им. М. А. Врубеля

а всего лишь условно обозначал его присутствие в картине. Например, он фрагментарно вводил сосновые ветви («Уимаму») или берег реки («Ловля рыбы с зажженным факелом и мареком») (см. цв. ил. 27). Лишь в композиции «Ловля трубача в Хироо», по мнению Тосихиро Кохара, сотрудника айнского заповедника на Хоккайдо, изображен пейзаж конкретной местности, узнаваемый и в настоящее время. Подтверждением является современная фоторепродукция, любезно предоставленная сотрудниками музея из города Обихиро. Сравнение фотографии и рисунки «Ловля трубача в Хироо» свидетельствует о том, что художник мог использовать элементы натурной фиксации природных объектов, используя принципы прямой перспективы.

Японские специалисты не без основания считают Бёдзан Хирасава художником-новатором в области создания айну-э. Он обратился к реальной истории айнов и зафиксировал конкретные события из жизни этого народа. Его новаторство заключается не только в том, что он одним из первых в Японии стал применять краски и бумагу европейского происхождения; Хирасава во многом изменил отношение к изобразительной системе. От условных приемов классического японского искусства он вплотную подошел к реальной передаче окружающего мира и человека. Нет сомнений, что такой переход стал возможен не без влияния тех жизненных обстоятельств, которые сопровождали художника в последнее десятилетие его жизни.

Побывав в Хакодате, с которым тесно была связана жизнь Бёдзан Хирасава, начинаешь более четко представлять перспективы, открывшиеся перед художником. Хакодате был портовым городом, одним из немногих в Японии центров международной торговли. Проникавшие сюда элементы различных культур составили неповторимый ар-

хитектурный облик Хакодате. Европейский стиль построек административных и жилых домов здесь органично соседствует с японским стилем, а уклад жизни американцев, англичан, голландцев, русских, приехавших в Хакодате в середине XIX столетия, также нашел отражение в формировании городской среды и ее культурных традиций. Именно в этот период в Хакодате появились первые образцы европейского искусства и первые коллекционеры среди местного населения.

Хирасава был востребованным художником. Изучая его работы, изображающие сцены официального характера, такие как «Уимаму» — ритуальная встреча князя, «Омся» — подношение подарков по случаю окончания сезонных работ, а также «Прививка от оспы» (см. цв. ил. 28) и «Казнь», профессор Синко Огихара делает вывод: «Бёдзан имел особый статус в феодальном княжестве Мацумаэ». Это предположение, она основывает на том, что художник создает сцены как «фотограф-репортер в современном понимании». Прививка от оспы — реальный факт. Известно по документам, что процедура была выполнена двумя врачами, через руки которых прошло все население айнов на территории Хоккайдо и Сахалина в 1858–1859 гг., в период распространения этой болезни. Реальное событие, происходившее в 1868 г. в княжестве Мацумаэ, отражает и рисунок «Казнь». Все перечисленные композиции отличаются большой точностью при передаче предметов как айнской, так и японской культуры. Форма, цвет, фактура посуды, оружия, костюма переданы художником убедительно, с большим вниманием к деталям. Для большей реальности воспроизведения бытовых предметов Хирасава использует традиционные технологические приемы и разнообразные материалы. Так, в черную



III. Бёдзан Хирасава. Таппак (Церемония поклонения богам). Не ранее 1862. Из серии «История и обычаи айнов». Бумага, тушь, акварель, гуашь. 20,5×32,7. Инв. Гз 3692. ООМПИ им. М. А. Врубеля

тушь он подмешивал лак, подчеркивающий блестящую поверхность японской посуды. Орнамент на предметах изображал корпусными мазками бронзы. Использовал Хирасава и небольшие вкрапления белой, золотой и серебряной краски.

Сравнительный анализ айну-э Бёдзан Хирасава, представленных на выставке в муниципальном музее города Хакодате, обнаружил типологическое разнообразие произведений, выполненных мастером для японских заказчиков: росписи для ширм, веера, свитки для ниши *токонома*. Живопись Бёдзан Хирасава в произведениях из японских коллекций более традиционна по манере исполнения, что можно объяснить ее предназначением, связанным с особенностями быта и эстетическими ритуалами повседневной и праздничной жизни японцев. Следует отметить, что отход от традиционных приемов японской живописи на выставке мы смогли заметить только в серии омских рисунков, имеющих станковый характер, что свидетельствует об особом интересе иностранных покупателей рисунков Хирасава к европейским формам творчества мастера и жанровому характеру его произведений.

Картины художника не случайно пользовались вниманием иностранцев. Они показывали европейцам и американцам других, ни на кого не похожих людей, другую, никому не известную культуру. В середине XIX столетия этот материал для одних мог стать экзотикой, своего рода иллюстрацией жизни аборигенов Японских островов, а для других — основанием для научных гипотез о происхождении айнов и их культуры. Иностранцев, безусловно, интересовали сюжеты картин и тот этнографический колорит, который так красочно и оригинально сумел передать живописец.

Доверие к творчеству мастера во многом объясняет пристальный интерес японских ученых к айну-э Бёдзан Хирасава. Тем более что в самой Японии произведений художника совсем немного. К тому же авторство некоторых из них весьма спорно. Этот факт нашел отражение в экспозиции выставки в Хакодате. На многих работах из японских собраний этикетаж имел знак вопроса или пометку «копия». Кроме того, ряд произведений был представлен как принадлежащий кругу учеников или подражателям Хирасава. Следует особо подчеркнуть, что авторство омских работ, как и произведений из европейских и американских музейных собраний, у японских специалистов сомнений не вызывает. В творчестве Хирасава они занимают определенное место и, возможно, имеют конъюнктурный характер. Однако это тот уникальный случай, когда на примере айнской серии мы можем говорить сегодня об искусстве как способе познания истории исчезнув-

ших традиционных культур. Хирасава — художник, которому удалось передать не только мифологический образ человека, живущего в середине XIX века по законам пантеистического отношения к природе, но и его культурное наследие, запечатленное в предметах повседневной жизни и праздничных событий.

¹ Коников Б., Севостьянова Г. Художник, очарованный айнами // Восточная коллекция. Весна, 2004. С. 10–14; Арутюнов С. Картины давно минувшего // Там же. С. 15–20; Севостьянова Г. Ленинград — Омск — Хакодате: история одной коллекции // Антикварное обозрение. 2009. № 3. С. 66–78.

² Омская сенсация. Серия акварелей Бёзана Хирасава «Жизнь и обычаи айнов» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. М.: Интерроса, 2008.

³ *Toshikazu Sasaki. Byozan Hirasawa and Ainu Paintings* // Tokachi Ainu Saitama Prefectural Museum, 1999.

⁴ О Е. К. Бюцове см.: <http://ru.wikipedia.org/wiki>

⁵ *Ogihara Sinko. Бёзан Хирасава — бытописатель маргинала* // Омская сенсация... С. 34.

Серия гравюр «Биографии преданных и верных воинов» Цукиока Ёситоси (1839–1892)

Предмет данной статьи — серия гравюр *укиё-э* художника Цукиока Ёситоси (月岡 芳年, 1839–1892) «Биографии преданных и верных воинов» (誠忠義士銘銘画伝, «Сэйтю: гиси мэймэй гадэн»), случайно обнаруженная коллекционером Алексеем Иванковичем в Москве осенью 2009 г. (см. цв. ил. 32–36). Серия посвящена одному из самых известных сюжетов японской культуры — жизнеописанию сорока семи преданных вассалов *даймё*: Асано Наганори, прославившихся актом мести обидчику своего господина, совершенным в 1702 г. Данная серия гравюр представляет интерес как для исследователей-искусствоведов, так и для историков. Она может служить историческим источником для изучения предметного мира, позволяет реконструировать быт, исследовать особенности вооружения и традиционного костюма.

Хотелось бы отметить, что гравюры были обнаружены и приобретены А. Иванковичем благодаря счастливой случайности. Коллекционер не увлекается японским искусством и собирает русские книги и фотографии дореволюционного периода, связанные с военной тематикой. Однако опыт и интуиция коллекционера позволили ему догадаться о том, что «старая японская книга», предложенная ему продавцом, несмотря на плохое состояние и сравнительно низкую стоимость, представляет художественную ценность. «Книжкой» оказалась серия гравюр Ёситоси «Биография преданных и верных воинов». Надо отметить, что в отличие от покупателя, интуитивно угадавшего ценность находки, продавец, очевидно, не догадывался о том, что оказалось у него в руках, о чем свидетельствуют как невероятно низкая для почти полной серии цена, которую он назначил, так и ужасное

состояние листов. Листы были неаккуратно сшиты в книгу в хаотичном порядке (то есть при сшивании была нарушена нумерация листов). Гравюры получили значительные механические повреждения, их края сильно обтрепаны и превратились практически в бахрому. На многих листах присутствуют пятна. Все листы нуждаются в реставрации. К сожалению, не удалось выяснить, каким образом и когда гравюры попали в Россию и где хранились до момента приобретения их коллекционером.

Цукиока Ёситоси считается одним из последних больших художников, создававших гравюры *укиё-э*. Общий тираж его работ, по отдельным подсчетам, составляет более десяти тысяч произведений¹. Расцвет творчества художника пришелся на начало эпохи Мэйдзи (1868–1912), когда все большую популярность приобретали новые формы массового визуального искусства, пришедшие с Запада, — фотография, литография, которые составили серьезную конкуренцию традиционному массовому искусству эпохи Эдо (1603–1868) — ксилографии *укиё-э*². Тем не менее Ёситоси в этих условиях смог внести новые черты в свою творческую манеру, используя некоторые заимствования из западного искусства. Это помогло его работам стать популярными, несмотря на появление новых зарубежных видов искусства. Следует отметить, что Цукиока Ёситоси лишь сочетал западные элементы с собственно японскими, тогда как некоторые художники, например Кобаяси Киётика (1847–1915), оказались под большим влиянием европейской традиции.

Гравюры, о которых идет речь, относятся к раннему периоду творчества художника. Они увидели свет во втором году эры Мэйдзи, т. е. в 1869 г. Перелом же в творчестве Ёситоси произошел в 1870-е гг., когда он отошел от прежней традиции и стал активно заимствовать элементы европейской живописи.

Серию Ёситоси отличают яркие синтетические цвета, характерные для гравюры второй половины XIX в. Однако манера изображения воинов, композиционное построение ближе к более ранним работам самого Ёситоси и к произведениям старших современников художника. В период создания этих гравюр Ёситоси находился еще под сильным влиянием своего учителя, Утагава Куниёси (1798–1861)³. Здесь уместно сравнение с другой серией Ёситоси, также изображающей известных воинов, — «Муся буруй» (武者无類) 1883–1886 гг.⁴ Хотя тема этой серии сходна с «Биографиями верных и преданных воинов», в ней уже заметно влияние западного искусства.

Серия «Биография верных и преданных воинов» интересна также тем, что это одно из последних обращений к сюжету о мести рони-

нов из Аки в японской гравюре. Сам Ёситоси использовал этот сюжет и раньше, например в серии «Сокровищница вассальной преданности» («Канадэхон тю:сингура», 假名手本忠臣蔵) 1860 г., где представлены наиболее яркие эпизоды истории о самураях князя Асано Нагано, а не портреты ронинов.

Серия «Биография верных и преданных воинов», созданная в 1869 г., состояла из 50 листов. Середина XIX в. была отмечена в Японии вспышкой насилия, связанной как с внутренними проблемами страны, так и с появлением на островах европейцев и американцев. Ёситоси стал свидетелем многих жестоких событий, в том числе сопротивления последних союзников сёгуна Токугава силам сторонников реставрации императорской власти, происходившего за год до создания описываемой серии. Под впечатлением от этих событий в Эдо Ёситоси создал серию, посвященную ста величайшим воинам Японии, причем в качестве героев были избраны в основном классические персонажи из средневековой истории. Конечно, в период гражданской войны тема воинской доблести и вассальной преданности приобрела новое звучание. Следует отметить, что сцены насилия изображены на гравюрах с большой реалистичностью.

Серия представляет собой 49 портретов и один лист с предисловием. Помимо текста, изображения сопровождают подпись Ёситоси, его печать в виде листа павлонии (*кири*), печать цензора и издателя Маруи Сэйбэй.

Если говорить об особенностях экземпляра, оказавшегося в распоряжении коллекционера Иванковича, то следует заметить, что его серия неполная — 44 листа вместо 50, включая предисловие. Одна из особенностей этих отпечатков — дефекты печати. На 47-м (Катаока Гэнгоэмон) и 48-м (Хорибэ Яхэй) листах текст смещен и заезжает на изображение.

Несомненно, серия гравюр обладает высокой художественной ценностью. Многие изображения очень выразительно передают движение. Яркими примерами этого являются лист номер 27, изображающий Ядзу Уэмонсити, срывающего мечом живописный свиток (см. цв. ил. 33); лист 36, который представляет Ёсида Савазмон в момент падения, при этом падающая вслед за ним ткань, наполовину закрывающая фигуру воина, подчеркивает стремительность движений (см. цв. ил. 35); 40-й лист, изображающий воина Томинори Сукээмон, который разбивает мечом жаровню, а ярко-красные угольки из нее разлетаются во все стороны (см. цв. ил. 36)... Не менее выразительны фигуры воинов на листах 43 и 44 (Окано Кингэмон и Хорибэ Ясубэй). Изображение героев гравюр в момент движения придает серии

большую эмоциональность. Ронины из Аки кажутся не застывшими героями легенды и даже не театральными персонажами, замершими в соответствии с мизансценой. Зритель как бы непосредственно присутствует при вторжении самураев в усадьбу князя Кира.

На гравюрах подробно изображены и некоторые бытовые детали, и орнаменты, украшающие одеяния воинов. Особенно выразительны узоры на одежде Онодэра Дзюнай (лист 8), Отака Гэнго (лист 18). Детали интерьера немногочисленны и присутствуют только в тех случаях, когда они подчеркивают движение героя, объясняют позу, в которой он изображен. На нескольких гравюрах запечатлены расписные ширмы и свитки, как, например, на листах номер 8 (Онодэра Дзюнай) и 11 (Кандзаки Ёгоро). И все же в основном внимание художника обращено на самих воинов. Известно, что Ёситоси мастерски передавал индивидуальные черты, портретные особенности своих персонажей. На наш взгляд, это ему удалось в полной мере и в данной серии: характер каждого героя глубоко индивидуализирован.

Широкую известность получила серия гравюр Утагава Куниёси (歌川国芳, 1797–1861) «Жизнеописание преданных и верных вассалов» (誠忠義士伝), созданная на 20 лет раньше серии Ёситоси³. Сравнение гравюр Ёситоси и Куниёси напрашивается само собой. Это связано не только с идентичностью темы и формы (портрет, изображающий каждого героя в момент нападения на усадьбу Кира, и текст, кратко излагающий наиболее яркие моменты биографии героя, а также воспевающий его доблесть). Сравнение уместно также и потому, что Ёситоси — один из учеников Куниёси и не мог не находиться под его влиянием в период создания серии. Такое сравнение помогает лучше понять не только особенности индивидуального взгляда Ёситоси на образы ронинов, но и обнаружить те новые черты, которые появились на гравюрах в связи с наступлением новой эпохи в истории Японии.

Попытаемся установить, какие из элементов изображения, использовавшихся в серии Куниёси, сохранились у Ёситоси. Прежде всего, это деталь в одежде «пожарных» с орнаментом *яма-но мити* (горная тропа). Использование этой детали связано с одним из эпизодов истории о ронинах из Аки, который, впрочем, исторически вряд ли достоверен: ронины якобы совершили нападение, одевшись в форму пожарных с тем, чтобы беспрепятственно пройти с оружием и орудиями для штурма по улицам ночного Эдо. Надо отметить, что если в серии Куниёси эта форма легко узнается на каждом портрете, то у Ёситоси в ряде гравюр остался лишь намек на одежду с орнаментом *яма-но мити*. Так, на изображениях Сугаи Ханнодзё (лист 12) и Фува Кадзо-

эмон (лист 18) можно заметить лишь небольшой край этого узора, из чего следует сделать вывод, что образы героев создавались в расчете на подготовленного зрителя, хорошо знакомого с сюжетом, весьма, впрочем, популярным.

Среди одних и тех же персонажей двух серий некоторые изображены с одними и теми же предметами или в одинаковых одеждах, что вполне объяснимо. Так, Оиси Кураноскэ, предводитель воинов, и в серии Куниёси⁶, и в серии Ёситоси (лист 50) изображен с барабаном, которым он подавал сигнал к наступлению. Ёсида Тюдзаэмон (лист 4) в обоих случаях изображен сидящим на стуле, что, скорее всего, связано с почтенным возрастом этого персонажа⁷. Князя Асано Наганори и Кира изображены в тех одеяниях, в которых они находились в момент ссоры, положившей начало всему сюжету. Кира (лист 2) изображен в церемониальном придворном одеянии, князь Асано (лист 3) — в простом костюме *каригину*, ставшем поводом для насмешек Кира. Ронин по имени Акагаки Гэндзо (лист 45 Ёситоси) показан обоими художниками с чаркой и бутылкой *сакэ*⁸. Однако на большинстве гравюр детали не совпадают. Это может быть связано с тем, что не существовало единой канонической версии истории о сорока семи ронинах и художники могли трактовать образы персонажей по своему усмотрению.

Интересно сопоставление портретов Кацута Синдзаэмон (лист 37). Если у Куниёси этот персонаж запечатлен вместе с собачкой⁹, выбежавшей из одного из покоев (в чем заключается намек на вассальскую преданность), то в серии Ёситоси рядом с Кацута изображена кошка — образ, также несущий определенный символический смысл и, возможно, некую зашифрованную аллюзию на работу учителя Ёситоси.

Теперь рассмотрим те черты, которые отличают серию Цукиока Ёситоси. Если говорить о формальных признаках, то это прежде всего текст. Конец существования сёгуната означал и ослабление цензуры, которая во многом обусловила мифологизацию истории о сорока семи ронинах. Упразднение же цензуры означало некоторое снижение степени мифологизации (конечно, далеко не полное) и появившуюся возможность придать большую историчность персонажам.

В первую очередь необходимо отметить, что персонажи выведены под их настоящими именами, а не под «прозрачными» псевдонимами, которые были заимствованы из театральной версии повести. Например, Оиси, предводитель ронинов, у Ёситоси появляется под своим настоящим именем, а не под псевдонимом Обоси. (Та же тенденция присутствует в современной культуре — литературе и особенно в ки-

нематографе, — где чаще всего используются именно подлинные имена персонажей.)

В текстах также приводится больше реальной информации о персонажах: кроме имени, указана полностью должность, размер дохода в кокуриса (если получал; что, кстати, исторически вполне достоверно); обязательно указан возраст на момент свершения мести. Что касается возраста, могут быть расхождения в двух сериях: к примеру, у Куниёси Оиси Тикара 16 лет, а у Ёситоси (лист 5) — 18. Указаны посмертные имена персонажей. Обозначены также места захоронения Кира и Асано. Все это делает серию Ёситоси также и исторически источником, позволяющим исследовать эпизод с ронинами Акио. На некоторых листах приводятся предсмертные стихотворения героев.

Для текста на гравюрах Ёситоси характерно более схематичное описание: оно, весьма лаконично и упрощено. Прочтение иероглифов значительно реже указано с помощью азбуки, как в серии Куниёси. Образцом лаконичности может служить надпись к изображению Оиси Сэдзаэмон (лист 42): в ней сообщается только о том, что этот ронин был двоюродным братом Оиси Кураноскэ и вместе с остальными свершил акт отмщения. В тексте же к изображению этого персонажа в серии Куниёси содержатся диалоги, подробности налета на усадьбу Кира, рассказывается не только о Сэдзаэмон, но и о его родственниках. Чаще всего текст на работах Ёситоси сводится к описанию того, чем ронин занимался от роспуска клана до свершения мести. Например, на листе 20, где изображен Курахаси Дэнсукэ, надпись повествует о том, что после роспуска клана он присоединился к заговору ронинов, отправился в Эдо, где, назвавшись Мацуя Гохэй, стал заниматься ремеслом плотника и, день за днем работая в усадьбе Кира, помог разработать план нападения на эту усадьбу.

Большинство текстов, сопровождающих гравюры Куниёси, напротив, гораздо более пространно и посвящено подробностям нападения.

Надписи к портретам Окадзима Ясэмон (лист 31 Ёситоси) повествуют об одном и том же эпизоде из жизни этого персонажа после роспуска клана: как ронин поймал и связал пятерых разбойников. Однако и в этом случае текст к гравюре Ёситоси оказывается лаконичнее: опущен диалог воина с разбойниками. В тексте к изображению Онодэра Дзэонай (лист 8) сказано только, что он был знатоком словесности и достойным воином. В варианте же Куниёси приводится трогательная история о прощальном письме жены этого персонажа¹⁰.

Интересно, что эпический эпизод может «кочевать» от одного персонажа к другому. В тексте к изображению Такэбаяси Тадасити (лист 38)

упомянута следующая деталь: он надел одежду матери во время нападения (причину этого можно восстановить из текста Куниёси: мать Такэбаяси была кормилицей князя Асано Наганори). Именно в этой одежде и изображен персонаж. А у Куниёси в одежде матери срывается другой персонаж — Томинори Сукээмон¹¹.

В тексте к гравюрам Ёситоси почти не повествуется о подробностях нападения — художник предоставляет возможность самой гравюре рассказать о нападении. Даже графически текст подчинен изображению, поскольку буквально вписан в него, огибает детали композиции. Примером могут служить листы 11 (Кандзаки Ёгоро), 22 (Кайга Ядзаэмон), 24 (Каяно Васукэ), 30 (Ёкогава Кампэй). В некоторых случаях это даже затрудняет прочтение текста.

Листы Ёситоси часто более реалистичны, чем гравюры Куниёси. Хороший пример тому — лист 7, изображающий Манасэ Кюдаю. В отличие от серии Куниёси, где этот персонаж изображен целиком «в зрителя» из лука¹², здесь, на гравюре работы Ёситоси, он присел с мечом в ножнах. Манасэ на момент нападения было 63 года, но, несмотря на возраст, он отважно сражался. И на изображении Ёситоси действительно видно, что человек этот пожилой. Его поза выражает одновременно и задумчивость, и готовность вступить в бой, тогда как в варианте Куниёси зритель может сделать такой вывод, в основном, лишь опираясь на текст. То же можно сказать об изображении Онодэра Дзюнай (лист 8). У Ёситоси Онодэра изображен старым человеком, каким он и был на самом деле.

Таким образом, серия гравюр Цукиоки Ёситоси представляет собой интерес для исследований как искусствоведов, так и историков. В ней почти не заметно влияние западного искусства, которое появляется в творчестве Ёситоси с 1870-х гг. Тем не менее в ней уже присутствуют яркие синтетические краски, характерные для его позднейших работ. Изображения рассчитаны на то, что зрители хорошо знакомы с сюжетом, это проявляется в не очень строгом обращении с деталями (например, костюмы пожарных), в лаконичности текста. Текст практически не содержит подробностей нападения на усадьбу Киры. Вместо этого упор делается на само изображение: художник великолепно передает движения персонажей, эмоции, переживаемые ими во время боя. Все это делает зрителя как бы реальным свидетелем акта отмщения. Учитывая, что персонажи выведены под их настоящими именами и каждый лист содержит формальную информацию о них (возраст, должность и т. п.), можно утверждать, что серия Ёситоси претендует на большую реалистичность. Эта же особенность делает ее также и ценным источником по исследованию эпизода с ронинами Аю.

¹ <http://www.yoshitoshi.net/>: Chiappa, J. Noel; Levine, Jason M. Catalogue Raisonné of the Work of Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892).

² Стэнли-Бейкер Джоан. Искусство Японии. М.: Слово, 2002. С. 207.

³ Ёситоси стал учеником Куниёси в 12 лет. Munsterberg Hugo. The Japanese Print: a Historical Guide. New York, Tokyo: Weatherhill, 1982. P. 139.

⁴ <http://www.yoshitoshi.net/date.html>, <http://www.muian.com/muian04/04yositosi0403.htm>

⁵ Успенский М. В. Самураи Восточной столицы: История преданных вассалов, И. Куниёси и японская гравюра 1840-х годов. Калининград: Янтарный скал, 1998.

⁶ Орлов-Кретчмер А. Эстетика возмездия самураев: полный каталог серии гравюр Сайто Гисидэн «Верные вассалы. Образцы ронинов», выполненных Итиюся Куниёси на тексты Иппицуана (Япония, 1847). М.: Классика, 2009. С. 20–21.

⁷ Там же. С. 122–123.

⁸ Там же. С. 36–37.

⁹ Там же. С. 68–69.

¹⁰ Там же. С. 40–41.

¹¹ Там же. С. 76–77.

¹² Там же. С. 110–111.

Литература и интернет-ресурсы

1. Munsterberg Hugo. The Japanese Print: a Historical Guide. New York, Tokyo: Weatherhill, 1982.
2. Narazaki Muneshige. Japanese Print: Its Evolution and Essence. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1966.
3. Орлов-Кретчмер А. Эстетика возмездия самураев: полный каталог серии гравюр Сайто Гисидэн «Верные вассалы. Образцы ронинов», выполненных Итиюся Куниёси на тексты Иппицуана (Япония, 1847). М.: Классика, 2009.
4. Стэнли-Бейкер Джоан. Искусство Японии. М.: Слово, 2002.
5. Успенский М. В. Самураи Восточной столицы: История преданных вассалов, И. Куниёси и японская гравюра 1840-х годов. Калининград: Янтарный скал, 1998.
6. <http://www.yoshitoshi.net/>: Chiappa, J. Noel; Levine, Jason M. Catalogue Raisonné of the Work of Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892).

Библиографический указатель по искусству Японии

Данная библиография является попыткой представить по возможности наиболее полно работы по искусству Японии, созданные отечественными исследователями начиная с конца XIX в.

Структура данного библиографического обзора довольно проста. Составитель придерживался принципа группировки научных работ по видам искусств: архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство и гравюра; в случае с искусством современной Японии особо был выделен дизайн. Эти виды искусств были, в свою очередь, разделены по трем эпохам: искусство Древней Японии, искусство Японии VIII—начала XX в. и искусство современной Японии. Такая периодизация не совпадает с общепринятой исторической, однако, по мнению составителя, отражает важные изменения в культуре Японии тех времен. VIII в. как исторический рубеж был выбран не случайно — это время, когда наряду с самоназванием Ямато появляется наименование Нихон, это время переноса столицы в город Нара, время расцвета буддизма. Таким образом, под «Древней Японией» нами понимается временной отрезок начиная с эпохи Дзёмон (ок. 13 тыс.—300 г. до н. э.) и заканчивая периодом Асука (538/592–710 гг.).

Помимо данных пунктов составителем также были включены в указатель общие работы по искусству Японии и был приведен краткий список трудов, посвященных проблеме Востока—Запада в японском искусстве. Для удобства в некоторых разделах особо выделялись общие работы по данному виду искусства, работы по отдельным жанрам и темам того или иного из искусств, по персоналиям. В тех случаях,

когда это было целесообразно, составителем выносились в особый подраздел каталоги выставок, музейных собраний и частных коллекций, а также посвященные им статьи.

Процесс «собирания» литературы — довольно долгое и трудоемкое занятие; в данном случае трудность его усугубляется тем, что у нас в стране не издаются ежегодники, в которых были бы представлены работы, опубликованные в текущем году по заданной теме, а пополнение фондов библиотек новыми поступлениями осуществляется несколько медленнее, чем хотелось бы. Поэтому следует сделать оговорку, что указатель не претендует на исчерпывающую полноту обзора. При составлении данной библиографии составитель в основном пользовался каталогами библиотек (РГБ, ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, РНБ и других) и библиографическими списками, приведенными в конце трудов. Необходимо также подчеркнуть, что в данную библиографию вошли преимущественно лишь научные издания, посвященные искусству Японии.

Структура указателя

- I. ОБЩИЕ РАБОТЫ, КАТАЛОГИ МУЗЕЕВ
- II. ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ
- III. ИСКУССТВО ЯПОНИИ VIII–XIX вв.
 1. Архитектура Японии (VIII–XIX вв.)
 2. Живопись Японии (VIII–XIX вв.)
 - 1) Общие работы
 - 2) Жанры, виды живописи, направления, темы
 - 3) Персоналии художников
 3. Скульптура Японии (VIII–XIX вв.)
 4. Декоративно-прикладное искусство Японии (VIII–XIX вв.)
 - 1) Общие работы
 - 2) Керамика (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)
 - 3) Нэцкэ (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)
 - 4) Икэбана
 - 5) Лаки, зеркала, металл, оружие (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)
 - 6) Сады
 - 7) Декоративная живопись
 - 8) Игрушки, куклы
 - 9) Кимоно, веера
 - 10) Прочее
 5. Японская гравюра
 - 1) Общие работы
 - 2) Каталоги выставок, музейных собраний, частных коллекций
 - 3) Персоналии художников
 - (1) Кацусика Хокусай
 - (2) Андо Хиросигэ
 - (3) Китагава Утамаро
 - (4) Судзуки Харунобу
 - (5) Итиюсай Куниёси

- 4) Отдельные жанры и виды гравюры
 - (1) Театральная гравюра
 - (2) Пейзаж в гравюре
 - (3) Суримоно
 - (4) Книжная иллюстрация
- IV. ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ
 1. Общие работы
 2. Современная архитектура Японии
 3. Дизайн
 4. Современная живопись, графика и каллиграфия Японии
 - 1) Общие работы
 - 2) Статьи, посвященные выставкам современной живописи Японии
 - 3) Персоналии художников
 5. Скульптура
 6. Декоративно-прикладное искусство
 - 1) Общие работы
 - 2) Каталоги выставок, музейных собраний, статьи, посвященные выставкам
 7. Современная японская гравюра
 - 1) Общие работы, персоналии
 - 2) Каталоги выставок, музейных и частных собраний
- V. ВОСТОК — ЗАПАД

I. ОБЩИЕ РАБОТЫ, КАТАЛОГИ МУЗЕЕВ

- Бубнова В. Д. О японском искусстве. Воспоминания // Россия — Япония: На путях взаимопонимания культур. М., 2009. С. 22–32
- Бубнова В. Д. Пластические принципы искусства Японии // Творчество. 1975. № 9. С. 20–21
- Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Искусство стран Дальнего Востока (Малая история искусств). М., 1979
- Виноградова Н. А. Искусство Японии // История зарубежного искусства. М., 1971. С. 130–134
- Виноградова Н. А. Прогрессивные и реакционные тенденции в искусстве Японии // Искусство. М., 1971. № 4. С. 51–59
- Воронова Б. Г. О раннем этапе собирания и изучения японского искусства в России // Введение в храм. М., 1997
- Всеобщая история искусств. М., 1956–1965. Т. 1; т. 2, кн. 2; т. 6, кн. 1
- Глухарёва О. Н. Искусство Японии // Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк. М., 1968. С. 65–79
- Гогель Ф. В. Отдел Дальнего Востока. Путеводитель (Музей восточных культур). М., 1927
- Григорьева Т. П. Синто и культура // Синто и японская культура. Труды Международного науч. о-ва синто (8, 11–12 сентября 2002; Москва). М., 2003. С. 87–92
- Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979
- Дашкевич В. Т. Выставка японского искусства // Сообщения Государственного Эрмитажа, XV. Л., 1959
- Денике Б. П. Япония. М., 1935
- Друзь В. А. Искусство Японии. Путеводитель по постоянной экспозиции. Государственный музей Востока. М., 2008
- Искусство стран и народов мира. Т. 7. Искусство Японии. М., 1985
- Искусство Японии. Путеводитель. Музей искусства народов Востока. М., 1976
- Искусство Японии. Сб. ст. М., 1965
- Исполатов В. Японское искусство // Колосья. 1885. № 1. С. 333–345
- История искусства зарубежных стран. М., 1963. Т. 2–3
- Каневская Н. А. Искусство Японии. М., 1990
- Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980
- Ксенофонтова Р. А. Из истории собирания японских коллекций Кунсткамеры (XVIII—начало XIX в.) // Сб. Музея антропологии и этнографии. 25. Л., 1969. С. 280–303

- [Левинсон А. Я.] [Об искусстве Японии] // Китай и Япония. Хабаровск, 1915. № 226. С. 79–81
- Мастера искусства об искусстве. Т. 1. Средние века. М., 1965. С. 117–119
- Селизарова Е. Два месяца под небом Японии // Искусство. М., 1973. № 11. С. 53–55. [О музеях и частных коллекциях изобразительного искусства в Японии]
- Симонов К. М. Рассказы о японском искусстве. М., 1958
- Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985
- Татищев К. Н. Японское искусство. 1908 (?)
- Успенский М. В. Из истории японского искусства. СПб., 2004
- Федоренко Н. Т. Краски времени. Черты японского искусства. М., 1972
- Ходжаи С. И., Лосева И. М., Воронова Б. Г. Искусство стран Востока на Международной художественной выставке // Советское востоковедение. М., 1958. № 1. С. 180–187
- Шишкина Г. Б. Художественные музеи Японии // Россия — Япония: На путях взаимопонимания культур. М., 2009. С. 105–119
- Япония в Музее Востока. М., 2007
- Шорню. Художественные сюжеты в японском искусстве // Исторический вестник. СПб., 1882. № 5. С. 421–432
- Японское искусство. Сб. ст. М., 1959

II. ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

- Иофан Н. А. Из истории металлургии в Японии VI–VIII вв. // Краткие сообщения Института народов Азии. 1953. № 61
- Иофан Н. А. Культура Древней Японии. М., 1974
- Иофан Н. А. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале Ханива) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 23–25
- Николаева Н. С. Ранняя керамика Японии // Декоративное искусство СССР. 1966. № 10. С. 27–29
- Шишкина Г. Б. Росписи древних курганов // Знакомьтесь, Япония. 1996. № 14. С. 87–91

III. ИСКУССТВО ЯПОНИИ VIII–XIX вв.

I. Архитектура Японии (VIII–XIX вв.)

- Всеобщая история архитектуры. М., 1971. Т. 9. С. 531–590
- Денике Б. П. Япония. М., 1935

- Коновалова Н. А. Основополагающие категории культуры Японии в контексте развития архитектуры. Скрытые смыслы // Искусствознание. М., 2009. № 3–4. С. 118–135
- Лазарев Г. З. Древнее и прекрасное искусство. Несколько страниц из истории японской архитектуры // Проблемы этногеографии Востока. М., 1973. С. 23–33
- Лазарев Г. З. Основные особенности развития архитектуры Китая и Японии в период раннего и развитого феодализма (VI–XII вв.) // Народы Азии и Африки. М., 1972. № 4. С. 104–111
- Левина Л. М. Развитие национальных форм в светской архитектуре Японии // Японское искусство. М., 1959
- Спиридонов Г. Б. Усыпальница Токугава Иэзю как воплощение синтоистских традиций японского искусства первой половины XVII века // Труды VIII Международного симп. Международного о-ва синто «Синто и японская культура». М., 2003. С. 104–115

2. Живопись Японии (VIII–XIX вв.)

1) Общие работы

- Бродский В. Е. Два направления в японской живописи XV в. // Японское искусство. М., 1959
- Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Очерки. Живопись. Графика. М., 1969
- Бубнова В. Д. Национальное восприятие искусства [живописи в Японии] // Декоративное искусство. М., 1969. № 6. С. 44–48
- Бубнова В. Д. Пластические принципы в японской живописи // Россия — Япония: На путях взаимопонимания культур. М., 2009. С. 14–21
- Бубнова В. Д. Японская живопись в прошлом и настоящем // Россия — Япония: На путях взаимопонимания культур. М., 2009. С. 33–36
- Бубнова О. Японская живопись. М., 1934
- Никитин А. А. Идеографический изобразительный метод в Японии // Восточные сб. М., 1924. Вып. 1. С. 206–223
- Попов-Татива Н. М. К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока // Восточные сборники. М., 1924. Вып. 1
- Соколов С. Н. К вопросу о декоративности японской национальной живописи // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969
- Соколов С. Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973

- Соколов-Ремизов С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. М., 2004
- Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985
- Соколов-Ремизов С. Н. От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX в. М., 1995
- Шишкина Г. Б. Живопись и поэзия // Художник. 1989. № 8. С. 58–61
- Шишкина Г. Б. Проблемы атрибуции японской живописи позднего Средневековья // Научн. сообщения ГМВ. М., 1996. Вып. XXII. С. 232–244

2) Жанры, виды живописи, направления, темы

- Африна Е. В. Особенности иконографии дзэнских монохромной живописи эпохи Муромати (на примере школы Ами) // История и культура Японии. М., 2001. С. 204–210
- Виноградова Н. А. Иконографические каноны японской космогонической картины Вселенной — мандала // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973
- Виноградова Н. А. Символика алтарной композиции в средневековой Японии // Искусство Востока и античности. М., 1977
- Воронова Б. Г. О некоторых особенностях дальневосточного портрета // Проблема портрета. М., 1973
- Ермакова Л. М. «Великий князь Московии» и «Проспект вниз по Неве-реке» в японском искусстве периода Эдо // Вестник истории, литературы, искусства. РАН. Отделение историко-филологических наук. М., 2007. Т. 4. С. 154–165
- Завадская Е. В. Эстетический канон жизни художника фэн-лю (ветер и поток) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973
- Кочетова К. В. Особенности пространственных решений в японской житийной живописи на свитках XII–XIII вв. // Вестник Московского ун-та. Серия История. М., 2009. № 2
- Кочетова К. В. Паломничество как один из сюжетов японской житийной живописи на свитках XII–XIII вв. // Вестник МГУКИ. М., 2008. № 6.
- Меньшичина Е. Г. Тема жития в живописных свитках Японии периода Камакура // Из истории Древнего мира и Средневековья. М., 1987
- Она же. Тема паломничества Дзэндзай Додзи в сутре Кэгон и ее воплощение в японской живописи рубежа XII–XIII вв. // Сб. тез. XII научн. конф. Теоретические проблемы изучения лит. Дальнего Востока. М., 1986

- Муриан И. Ф. Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969
- Николаева Н. С. Становление стиля декоративной интерьерной росписи в Японии XVI века // Советское искусствознание '79. М., 1980. Вып. 2. С. 88–98
- Сердюк Е. А. Судьбы пейзажного мышления в японской культуре Нового времени // Человек и мир в японской культуре: Сб. ст. М., 1985
- Соколов С. Н. Эстетические основы и художественные принципы живописи хайга // Искусство Японии. М., 1965
- Шишкина Г. Б. Городская культура Японии XVII–XVIII вв. и народные картинки Оцу // Городская художественная культура Востока: Сб. ст. М., 1990
- Шишкина Г. Б. Живопись Укиё и один из ее шедевров // Япония в музее Востока. М., 2007. С. 86–94
- Шишкина Г. Б. Японская живопись школы Укиё-э // Творчество. М., 1989. № 1. С. 29–32

3) Персоналии художников

- Воронова Б. Г. Классик японского искусства Кано Мотонобу (К 400-летию со дня рождения) // Искусство. М., 1959. № 8. С. 69–73
- Воронова Б. Г. Тойо Ода (1420–1506). М., 1958
- Глухарёва О. Н. Великий японский художник Тойо Ода (Сюсю). (К 450-летию со дня смерти) // Искусство. М., 1957. № 1. С. 62–65
- Омская сенсация: серия акварелей Бёзана Хирасавы «Жизнь и обычаи айнов» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. М., 2008
- Штейнер Е. С. Даэн-жизнь: Иккю и окрестности. СПб., 2006
- Штейнер Е. С. Иккю Содзю. Творческая личность в контексте средневековой культуры. М., 1987

3. Скульптура Японии (VIII–XIX вв.)

- Авдулов А. А. Статуя Великого Будды в Нара: Символ, памятник, знак // Дискуссионные проблемы японской истории. М., 1991
- Арутюнов С. А., Джарылгасинова Р. Ш. Выставки «Современное декоративное искусство Японии» и «Древняя и средневековая скульптура Японии» [Москва. Май. 1969 г.] // Советская этнография. М., 1969. № 6. С. 136–144
- Виноградова Н. А. Заметки о японской скульптуре // Искусство. М., 1970. № 1. С. 61–67
- Виноградова Н. А. Скульптура Японии III–XIV вв. М., 1981

- Воронова Б. Г., Воронов Н. Выставка японской скульптуры. Москва—Ленинград. 1969 // Декоративное искусство. 1970. № 34. С. 40
- Коломиец А. С. Деревянные скульптуры Энку // Азия и Африка сегодня. 1964. № 5. С. 30
- Комаровский Г. Е. Преломление буддийских представлений в японской народной скульптуре позднего Средневековья // Индийская культура и буддизм. М., 1972
- Комаровский Г. Е. Пять тысяч будд. Энку. М., 1968
- Комаровский Г. Е. Творчество Энку // Искусство Японии. М., 1965. С. 41–62
- Комаровский Г. Е. «Улыбающиеся будды» Мокудзика // Азия и Африка сегодня. 1965. № 6. С. 30
- Муриан И. Ф. Японская скульптура // Творчество. 1970. № 3. С. 21–24
- Николаева Н. С. Скульптура Японии // Художник. 1969. № 12. С. 47–52 [По материалам выставки «Древняя и средневековая скульптура Японии». Москва—Ленинград. 1969]
- Ольденбург С. Ф. Материалы по буддийской иконографии. Ст. 3. Японская статуэтка Авалокитешвара // Сб. музея по антропологии и этнографии при императорской Академии наук. СПб., 1901. № 3. С. 9–10
- Спиридонов Г. Б. Изображение мифических животных в художественной резьбе синтоистских храмов XVII века (на примере храма Тосё-Гу). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003
- Успенский М. Произведения Томотика Ямагути в собрании Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1981. Вып. XLVI. С. 55–58

4. Декоративно-прикладное искусство Японии (VIII–XIX вв.)

1) Общие работы

- Воробьёв М. В., Соколова Г. А. Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии. М., 1976
- Глухарёва О. Н., Каневская Н. А. Японское декоративное искусство. Из собрания ГМИИВ. М., 1973
- Иваненко Н. Г. Изобразительное искусство (орнамент) // Сб. ст. по этнографии Японии. Б. м., 1941. С. 69–71
- Каневская Н. А., Глухарёва О. Н. Японское декоративное искусство. Нэцка. Керамика. Лаки. Металл. Из собрания Государственного музея искусства народов Востока. М., 1973
- Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. М., 1972
- Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. Традиции и поиски // Художник. 1973. № 11. С. 36–39

- Николаева Н. С. Поэтический язык японского искусства [По материалам выставки «Искусство японского быта XV–XIX вв. Москва. 1974» // Художник. 1975. № 5. С. 46–51
- Николаева Н. С. Предметный мир и ритуал (О японской чайной церемонии) // Декоративное искусство СССР. 1980. № 1. С. 34–38
- Николаева Н. С. Природа и вещь в японской культуре // Япония: Собрания очерков «вслед за кистью» (дзуйхицу). М., 2000. С. 228–257
- Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986
- Николаева Н. С. Художественные особенности традиционного японского интерьера // Искусство Японии. М., 1965. С. 116–134
- Николаева Н. С. Японский интерьер // Декоративное искусство СССР. 1964. № 11. С. 38–43

2) Керамика (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)

- Глухарёва О. Н. Японская керамика XVII–XIX вв. (В собрании ГМИНВ) // Японское искусство. М., 1959
- Каневская Н. А. Керамика Японии [По материалам одноименной выставки. Москва. Май—июль. 1972 г.] // Декоративное искусство СССР. 1972. № 8. С. 50–51
- Каневская Н. А. Традиционный японский фарфор XVII–XX вв. По материалам коллекции ГМВ. М., 2004
- Ксенофонтова Р. А. К вопросу о традиционных методах формовки в японском гончарстве // Краткое содерж. докладов годичной науч. сессии Ленинградского отделения Института этнографии АН СССР. Л., 1972. С. 64–66
- Ксенофонтова Р. А. Некоторые традиционные элементы японской столовой утвари // Тезисы докладов годичной науч. сессии Ленинградского отделения Института этнографии АН СССР. Л., 1969. С. 62–65
- Ксенофонтова Р. А. О характере керамических производств Японии во второй половине XIX — начале XX в. // Страны и народы Востока. М., 1972. Вып. III. С. 168–175
- Николаева Н. С. Чайная чашка: Элемент художественной культуры Японии // Азия и Африка сегодня. 1981. № 10. С. 47–49
- Шинковой А. И. История развития и формирования коллекции фарфорово-керамических изделий эпохи Мэйдзи в Иркутском областном художественном музее. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Иркутск, 2001

3) Нэцкэ (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)

- Дмитриенко Р. П. Народное творчество Японии. Миниатюрная скульптура: нэцке, маски, тсубы. М., 1928

- Норина Т. Нэцкэ // Сокровища искусств стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975. С. 145–157
- Нэцкэ в собрании Государственного Эрмитажа. Альбом-кат. СПб., 1994
- Нэцкэ и японская гравюра из собрания С. П. Варшавского. Кат. выставки. Государственный Эрмитаж. Л., 1983
- Попова Ю. В. Японская миниатюрная скульптура — нэцкэ (По материалам собрания Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого АН СССР) // Сб. Музея антропологии и этнографии. 23. Культура и быт народов стран Тихого и Индийского океанов. М.; Л., 1966. С. 182–221
- Томилина О. Н. Нэцкэ // Японское искусство. М., 1959
- Успенский М. В. К вопросу о символике нэцкэ // Труды Государственного Эрмитажа. СПб., 1989. Вып. XXVII. С. 132–143
- Успенский М. В. Нэцкэ. Л., 1986
- Успенский М. В. Нэцкэ — миниатюрная скульптура Японии XVII–XIX вв. (художественные особенности и иконография). Л., 1984

4) Икэбана

- Воронова Б. Г. «Искусство цветов, наделенных жизнью» // Декоративное искусство СССР. 1970. № 6. С. 40–43
- Коломиец А. С. Икебана // Азия и Африка сегодня. 1966. № 5. С. 48–49
- Коломиец А. С. Икебана // Декоративное искусство СССР. 1966. № 7. С. 36–39

5) Лаки, зеркала, металл, оружие (общие работы, каталоги выставок, музейных собраний)

- Боголюбов А. М. Две тсубы с подписью мастера Ясутика из коллекции Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2004. № LXI. С. 76–80
- Дашкевич В. Т. Судзурибако (шкатулка для туши) как формула художественного стиля периода Момоёма (кон. XVI — нач. XVII в.). Государственный Эрмитаж // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975
- Дашкевич В. Т. Художественные лаки Японии XVII в. // Страны и народы Востока. М., 1968. Вып. VI. С. 160–173
- Ильчук Н. М. Образцы торевтики периода Эдо в музеях Советского Союза // Народы Азии и Африки. М., 1965. № 4. С. 157–159
- Липтев С. В. Превращение зеркала в одну из трех священных традиций // Синто и японская культура. Труды Международного науч. о-ва синто (8, 11–12 сентября 2002; Москва). М., 2003. С. 13–19
- Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии. Каталог выставки. Текст С. Рыбалко. Харьков, 2006

- Ордена и медали Японии // Фото—Япония. 1972. № 1. С. 27–31
 Хоциловский Е. Самурайские мечи // Азия и Африка сегодня. 1970. № 7. С. 50

6) Сады

- Воскресенская А. Взаимосвязь садов Японии и Китая // Архитектура. Строитель-
 ство. Дизайн. 2001. № 2. С. 71–73
 Муриан И. Ф. Сады Дайтокудзи // Россия—Япония: На путях взаимопонимания
 культур. М., 2009. С. 156–169
 Николаева Н. С. Каноническая структура японского сада // Проблема канона
 в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 49–64
 Николаева Н. С. Сад в японской культуре // Грани творчества. Сб. науч. ст.
 Вып. 2 / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. М., 2005.
 С. 122–187
 Николаева Н. С. Японские сады // Декоративное искусство СССР. 1967. № 5.
 С. 28–31
 Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975

7) Декоративная живопись

- Бродский В. Огата Корин (К 300-летию со дня рождения выдающегося японского
 художника) // Декоративное искусство СССР. 1958. № 10. С. 46–48
 Глухарёва О. Н. Огата Корин // Искусство Японии. М., 1965. С. 83–97
 Коломиец А. С. Великий художник и гуманист (К 300-летию со дня рождения Огата
 Корин) // Современный Восток. М., 1958. № 12. С. 40–41
 Николаева Н. С. Декоративные росписи Японии // Юный художник. М., 1987. № 1.
 С. 24–27; № 2. С. 28–31
 Николаева Н. С. Декоративные росписи Японии 16–18 веков. От Кано Эйтоку
 до Огата Корина. М., 1989
 Николаева Н. С. К изучению образной структуры японской декоративной живописи
 // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 202–231
 Николаева Н. С. Огата Корин. «Красные и белые цветы сливы» // Сокровища ис-
 кусства Азии и Африки. Вып. 3. М., 1979

8) Игрушки, куклы

- Каневская Н. А. Куклы Японии // Япония, 81. М., 1982
 Каневская Н. А. О некоторых аспектах изучения японских церемониальных ку-
 кол // Научн. сообщения ГМВ. М., 1992. Вып. XXI. С. 104–118
 Каневская Н. А. О традиционных основах японской народной игрушки // Научн.
 сообщения ГМВ. М., 1996. Вып. XXII. С. 76–117

- Каневская Н. А. Традиционная японская игрушка как ветвь городскогообрази-
 тельного фольклора // Грани творчества. Сб. научн. ст. Вып. 2 / НИИ теори-
 и истории изобразительных искусств РАХ. М., 2005. С. 223–247
 Каневская Н. А. Феномен кукол гося. Канон и его интерпретации // Научн. сообще-
 ния ГМВ. М., 2001. Вып. XXIV. С. 40–51
 Коломиец А. С. Кукла, которой 1000 лет // Азия и Африка сегодня. 1967. № 2.
 С. 24–25
 Коломиец А. С. Народная игрушка Японии // Декоративное искусство СССР. 1968.
 № 2. С. 35–37
 Тюленина А. А. Японские куклы // Азия и Африка сегодня. 1982. № 2
 Японские куклы // Фото—Япония. 1971. № 4

9) Кимоно, веера

- Каретникова И. Кимоно и веера Японии // Декоративное искусство. 1970. № 6.
 С. 40–41
 Ксенофонтова Р. А. Японская одежда // Одежда народов зарубежной Азии. Л., 1977.
 С. 111–149
 Поликарпова Р. Эстетика национального костюма // Декоративное искусство.
 1973. № 1

10) Прочее

- Комаровский Г. Картины из песка // Азия и Африка сегодня. 1967. № 7. С. 49
 Шишкина Г. Б. Бумага как эстетический феномен японской культуры // Научн. со-
 общения Государственного музея искусства народов Востока. М., 2006.
 Вып. XXVI. С. 287–297

5. Японская гравюра

1) Общие работы

- Воронова Б. Г. Из истории японской гравюры // Японское искусство. М., 1959.
 С. 5–42
 Воронова Б. Г. О некоторых стилистических особенностях японской классической
 ксилографии // Из истории зарубежного искусства (Материалы научн.
 конф. «Випперовские чтения—1988»). М., 1991
 Воронова Б. Г. Японская гравюра XVII–XIX вв. // Очерки по истории и технике гра-
 вюры. Кн. 11. М., 1987
 Воронова Б. Г. (сост.). Японская гравюра (Альбом). М., 1963
 Грабарь И. Японская цветная гравюра на дереве. СПб., 1903

- Греч А. Н. Японская ксилография (Эволюция стиля) // Печать и революция. Кн. 2. 1924
- Денике Б. Японская цветная гравюра. М.; Л., 1935 (1936)
- Егорова А. А. «Изобразительные знаки» как элемент художественного текста японской гравюры укиё-э // Искусство как сфера культурно-исторической памяти. Сб. ст. М., 2008
- Кабинет гравюры Дальнего Востока // Культура Востока (Музей восточных культур). М., 1927. С. 34–35
- Мейши Ю. История японской печатной графики // Японская графика: история, современность; общественные организации // Международная биеннале станковой графики «Калининград — Кёнигсберг». Сб. научн. ст. по актуальным вопросам современной графики. Калининград, 2003. С. 240–242
- Новые открытия советских реставраторов: Японская гравюра (Автор вступ. ст. С. Ямщиков, С. Иванов). М., 1979
- Перцинский Ф. Японские политипажи // Японский сборник. Баку, 1924. С. 41–46
- Пунин Н. Японская гравюра // Аполлон. 1915. № 6–7. С. 1–35
- Успенский М. В. Японская гравюра. СПб., 2004
- Юсупова А. И. Батальный жанр сенсо-га в японской гравюре периода Мэйдзи // Война и художественная фигура. Материалы конф. в Курской обл. галерее им. А. А. Дейнеки. Курск, 2000. С. 32–42

2) Каталоги выставок, музейных собраний, частных коллекций

- Воронова Б. Г. Выставка японской гравюры XVIII–XIX вв. (Кат. выставки ГМИИ). М., 1956
- Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М., 2008
- Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII в. (Кат. выставки ГМИИ). М., 1972
- Воронова Б. Г. Японская гравюра. Собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина. Л., 1974
- Воронова Б. Г. Японская иллюстрированная книга XVIII–XIX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Кат. М., 2000
- Воронова Б. Г., Корнилки П., Юсупова А. И. Каталог японских старопечатных книг из собрания ГМИИ, ГМВ, ГРБ. М., 2001
- Выставка художественных искусств Утагавы Ваганы. Февраль 1913. Варшава, 1913 [О выставке гравюр японских мастеров школы Утагава]
- Дашкевич В. Т. Выставка японской гравюры (Эрмитаж). Л., 1962
- Дашкевич В. Т. Японские гравюры на дереве XVIII–XIX вв. из собрания художника Д. И. Митрохина // Сообщения Государственного Эрмитажа. XXV. Л., 1964. С. 71

- Нэцкэ и японская гравюра из собрания С. П. Варшавского. Кат. выст. Государственный Эрмитаж. Л., 1983
- От Фудзиямы до Монмартра: Произведения японской и французской печатной графики из собрания Государственного Эрмитажа». Кат. выст. СПб., 2004
- Шинковой А. И. Японская цветная гравюра. Из собр. Иркутского обл. художественного музея. Кат. М., 1990
- Шишкина Г. Б. Необычная красавица Кацукава Сюнсё // Научн. сообщения Государственного музея Востока. М., 2001. Вып. XXIV. С. 268–282
- Юсупова А. И. Три века японской гравюры. М., 1993
- Юсупова А. И. Японская ксилография в собрании Максимилиана Волошина // Сокровища дома Волошина. Симферополь, 2005

3) Персоналии художников

- Воронова Б. Г. Мастера японской гравюры // Искусство. 1957. № 4. С. 54–61
- Сердюк Е. А. Утагава — династия мастеров японской гравюры // Вестник МГУ. История. 1977. № 3

(1) Кацусика Хокусай

- Виноградова Н. А. Кацусика Хокусай. М., 2005
- Воронова Б. Г. Искусство суримоно Кацусики Хокусая // Сообщения ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1966. Вып. III. С. 66–73
- Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975
- Воронова Б. Г. Хокусай — график (1760–1849). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1965
- Воронова Б. Г. Хокусай. Кацусика (Альбом репродукций). М., 1970–1972
- Воронова Б. Г. Хокусай (Мастера мирового искусства). М., 1958
- Дашкевич В. Т. Выставка гравюр Хокусая и его учеников // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1961. XXI
- Выставка Кацусика Хокусая // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1969. XXX
- Коломиец А. С. Великий художник Японии — Хокусай // СССР — сегодня. 1960. № 10
- Коломиец А. С. Графика Хокусая. (О жизни и творчестве японского художника). // Огонек. 1955. № 17
- Коломиец А. С. Кацусика Хокусай — великий художник // Современный Восток (Азия и Африка сегодня). 1960. № 9. С. 44–45
- Коломиец А. С. «Манга». Сборник рисунков Хокусая. Исследование. М., 1967

Коломиец А. С. Пейзаж в «Манга» Хокусая // Искусство Японии. М., 1965. С. 63–82
 Коломиец А. С. Сборник рисунков Кацусика Хокусая «Манга». Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1964

Коломиец А. С. Хокусай // Современный Восток. 1958. № 6. С. 42–45

Коломиец А. С. Хокусай. 36 видов Фудзи // Сокровища стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975. С. 128–144

Коломиец А. С. Художественные особенности «Манга» Хокусая // Тез. докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии... Л., 1965. С. 57–59

(2) Андо Хиросигэ

Виноградова Н. А. Хиросигэ. М., 2004

Дашкевич В. Т. Серия гравюр Хиросигэ «100 знаменитых видов Эдо» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1973. Вып. XXXVII. С. 91–94

Дашкевич В. Т. Хиросигэ. Л., 1974

Дашкевич В. Т. Хиросигэ (Каталог выставки к 175-летию со дня рождения). Л., 1972

Дашкевич В. Т. Хиросигэ — певец японского пейзажа (О творчестве Хиросигэ) // Азия и Африка сегодня. 1973. № 10. С. 24–25

Дашкевич В. Т. Хиросигэ — японский график-пейзажист XIX в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1973

Успенский М. В. Хиросигэ. Сто видов Эдо. Калининград, 1997

Успенский М. В. Хиросигэ. Сто видов Эдо. М., 2006

(3) Китагава Утамаро

Виноградова Н. А. Китагава Утамаро. М., 2007

Коломиец А. С. Гравюры Утамаро в жанре «окуби-э» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976

Левенштейн Е. Утамаро // Юный художник. 1978. № 12

(4) Судзуки Харунобу

Виноградова Н. А. Судзуки Харунобу. Альбом. М., 2008

(5) Итиюся Куниёси

Орлов-Кретчмер А. Эстетика возмездия самурая. Полный каталог серии гравюр Сэйти Гисидэн, выполненных Итиюсяем Куниёси с текстами Иппицуана. М., 2009

Успенский М. В. Куниёси и его время: Японская гравюра XIX века. Школа Утагава. Кат. выст. СПб., 1997

Успенский М. В. Самурай Восточной столицы, или Сорок семь преданных вассалов: В гравюрах Итиюся Куниёси и биографиях Иппицуана. Из собрания Государственного Эрмитажа. Калининград, 2005

4) Отдельные жанры и виды гравюры

(1) Театральная гравюра

Воздев А. А. Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка. Петроград, 1922

Сердюк Е. А. Стиль силы «арагато» в театре Кабуки и классической японской гравюре // Советское искусствознание. 1976. № 75

Сердюк Е. А. Театр Кабуки и развитие японской гравюры // Проблемы истории стран докапиталистических формаций. М., 1978

Сердюк Е. А. Японская классическая гравюра и театр Кабуки (1618–1868). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977

Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра. М., 1990

Юсунова А. И. Пьеса «Канадэхон Тюсингура» в японской гравюре XVIII–XIX вв. // Городская художественная культура Востока: Сб. ст. М., 1990

(2) Пейзаж в гравюре

Иванова А. А. Влияние «перспективных картин» мэганэ-э и укиё-э на формирование пейзажа в японской гравюре XVII–XIX веков // Проблемы развития зарубежного искусства. Научн. конф. памяти М. В. Доброклонского. СПб., 1999. С. 21–23

Иванова А. А. Гравюры с линейной перспективой и их воздействие на развитие пейзажа в японской ксилографии XVII–XIX вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002

Иванова А. А. История появления «перспективных картин» мэганэ-э и укиё-э в японской гравюре на дереве XVII–XIX веков // К исследованию зарубежного искусства: Новые материалы. СПб., 2001. С. 32–36

Иванова А. А. Формирование пейзажа в японской цветной гравюре на дереве XVII–XIX веков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002

(3) Суримоно

Виноградова Н. А. Суримоно «Женщина с вязанкой хвороста» // Искусство. 2008. № 13

Виноградова Н. А. Суримоно «Луна, хурма и кузнечик» // Искусство. 2008. № 13

Воронова Б. Г. Искусство суримоно Кацусика Хокусая (часть главы из подготовляемой книги «Хокусай-графики») // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Выпуск III. М., 1966. С. 66–72

Воронова Б. Г. Суримоно (из собраний наших музеев) // Творчество. 1963. № 7. С. 22–23

(4) Книжная иллюстрация

Гривнин В. С. Начало книгопечатания в Японии // Китай, Япония. История и филология. М., 1961

Гривнин В. С. Японская печатная книга XVIII — 1-й пол. XIX в. и ее роль в развитии культуры и литературы. М., 1962

Завадская Е. В. Японское искусство книги (VII–XIX вв.). М., 1986

Петрова О. П., Горегляд В. Н. Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг. Вып. 1–4. М., 1963–1969

IV. ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ

1. Общие работы

Виноградова Н. А. Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1969. С. 223–239

Гришелева Л. Д. Демократическое движение в области литературы и искусства Японии после Второй мировой войны // Ученые записки Института востоковедения Академии наук СССР. XV. М., 1956. С. 305–324

Гришелева А. Д., Чегодаев Н. И. Японская культура Нового времени. Эпоха Мэйдзи. М., 1998

Журавлёва А. А. Сверхъестественное в современной анимационно-игровой культуре Японии // Видеоигры и искусство: современное состояние вопроса. М., в печати

Николаева Н. С. Некоторые тенденции в современном искусстве Японии // Искусство Востока и античности. М., 1977. С. 157–164

Николаева Н. С. Современное искусство Японии (Краткий очерк). М., 1968

Старшинов И. Прогрессивное искусство современной Японии // Искусство. 1958. № 10. С. 53–56

Старшинов И. Прогрессивные художники Японии // Искусство. 1956. № 2. С. 50–54

Фельдман Н. Выставка пролетарского искусства в Японии // Ленинград. 1930. № 3

Шицкина Г. Б. Вещь в современной японской культуре // Вещь в японской культуре. М., 2003

2. Современная архитектура Японии

Балакишина Е. Современность и традиции в благоустройстве городов Японии // Архитектура СССР. 1969. № 5. С. 50–54

Васькова О. Эстетика городского комплекса Японии // Декоративное искусство СССР. 1973. № 11. С. 34–35

Всеобщая история архитектуры. М., 1972–1973. Т. 10. С. 487–496; Т. 11. С. 785–816

Гагкаев А. К. Архитектура без стереотипов. О творчестве Кендзо Танге // Строительство и архитектура Ленинграда. 1973. № 4. С. 29–32

Галеркина О. И. Кэндзо Танге и формирование национального стиля современной архитектуры Японии // Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. 6. Л., 1976. С. 20–32

Гуляницкий Н. Ф. Новое в архитектуре Японии (Обзор). М., 1972

Гуляницкий Н. Ф. Традиция и образ в современной архитектуре Японии // Декоративное искусство СССР. 1972. № 10. С. 30–37

Гуляницкий Н. Ф. Традиция и поиск «архитектуры будущего» // Архитектура СССР. 1971. № 10. С. 50–56

Денике Б. П. Японская архитектура // Академия архитектуры. 1935. № 3. С. 43–46

Добрыцына И. Философия симбиоза Кисё Курокавы. Японская версия архитектурного постмодернизма // Искусствознание. 2005. № 2. С. 109–140

Дурачина И. С., Сперанская В. С. Экспо-70. Архитектура выставочного комплекса // Строительство и архитектура Ленинграда. 1970. № 2. С. 32–33

Замечательные постройки последнего времени // Природа и люди. СПб., 1899. № 26. С. 427. (Из области техники) [Стеклоанный дом в Японии]

Зенкевич А. Я. Новые тенденции в современной японской архитектуре // Япония 1981. Ежегодник. М., 1982. С. 299–313

Зенкевич А. Я. Эскепизм в японской архитектуре 70-х гг. // В сб. тез. «Вторая всесоюзная школа молодых востоковедов». Тбилиси, 1982

Иконников А. В. Кендзо Танге и современная японская культура // Танге К. Архитектура Японии. Традиции и современность. М., 1976. С. 5–20

Иконников А. В. Пространственный язык искусства Японии // Декоративное искусство. 1973. № 8, 9

Иконников А. В. Токио. Л., 1978

Каменский Н. В. Современность и традиционность в архитектуре отелей Японии // Архитектура. Краткое содерж. докладов к XXVI научн. конф. ЛИСИ. 30 января — 9 февраля 1968 г. Л., 1968. С. 62–64

Кистяковский А. Олимпийские сооружения в Токио. Архитектурно-планировочное решение // Архитектура СССР. 1965. № 4. С. 55–63

Козловский Н. В городах Японии // Строительство и архитектура. Киев, 1958. № 8. С. 34–37

Коновалова Н. А. Микропространство японских отелей // Вестник «Зодчий. 21 век». СПб., 2009. № 2. С. 108–111

- Коновалова Н. А. Приемы организации пространства в современной архитектуре Японии // Вопросы всеобщей истории архитектуры. М., 2011. С. 433–467
- Коновалова Н. А. Пространство для жизни в Японии: минимальный предел // АСАДЕМИА. Архитектура и строительство. 2010. № 2. С. 26–32
- Косаковский В. Архитектура выставки Экспо-70 в г. Осака // Декоративное искусство СССР. 1971. № 4. С. 44–55
- Локтев В. И. Необрутализм и теория метаболизма (Кендзо Танге) // Архитектура Запада. М., 1972. Т. 1. Мастера и течения
- Локтев В. И. Теория метаболизма в современном строительстве Японии. М., 1967
- Навлицкая Г. Б. Японский мегаполис // Азия и Африка сегодня. 1972. № 1. С. 46–48
- Современная архитектура. 1965. № 5 (специальный номер, посвященный архитектуре Японии)
- Стамо Е. Заметки о современной архитектуре Японии // Архитектура СССР. 1960. № 10. С. 58–59
- Строительство и реконструкция городов. 1945–1957. Т. 1. Ч. 2. Анкета МСА. Этапы графики. Вып. 11. М., 1958

3. Дизайн

- Дижур А. Л. Дизайн в Японии // А. Л. Дижур. Дизайн в капиталистических странах. М., 1968
- Жадова Л. О японском дизайне и его создателях // Техническая эстетика. 1968. № 4, 6
- Новиков М. Развитие художественного конструирования в Японии (обзор). М., 1969

4. Современная живопись, графика и каллиграфия Японии

1) Общие работы

- Виноградова Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999
- Галеркина О. И. К истории японской живописи 1920-х гг. // Тез. докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии. Л., 1965. С. 60–62
- Галеркина О. И. Японский союз пролетарских художников. К истории японской живописи 1920-х — начала 1930-х гг. // Искусство. 1968. № 9. С. 48–53
- Глухарёва О. Н. Современная живопись Японии // Творчество. 1962. № 8. С. 21–23
- Евгеньев Г. Е. Современная «нихонга» (Об основных направлениях в национальной живописи Японии) // Япония. М., 1974
- Ерлашова С. Современная живопись Японии // Искусство. 1963. № 4. С. 52–57

- Каневская Н. А. К истории японской живописи (1868–1968 гг.) // Сообщения ГМИНВ. Вып. 2. М., 1969. С. 23–40
- Каневская Н. А. Современная живопись Японии (1869–1968). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978
- Канторович Л. Пять японских художников. Л., 1933 [Очерки о художниках 30-х годов]
- Коломиец А. Современная японская живопись. Кат. (Союз художников СССР. Общество «СССР — Япония»). М., 1962
- Мейши Ю. Современная японская графика // Японская графика: история, современность; общественные организации // Международная биеннале станковой графики «Калининград — Кёнигсберг». Сб. научн. ст. по актуальным вопросам современной графики. Калининград, 2003. С. 242–246
- Николаева Н. С. Поэтический язык нихонга [О современной японской живописи] // Художник. 1977. № 5. С. 51–55
- Шатова Л. Японский плакат // Творчество. 1988. № 1. С. 31–32
- Шишкина Г. Б. Живопись и каллиграфия современной Японии // Искусство. 1989. № 5. С. 55–59
- Шишкина Г. Б. «Неяпонская» выставка из Японии (Современная японская графика) // Проблемы Дальнего Востока. 1991. № 5. С. 189–192
- Шишкина Г. Б. Нихонга. Возрождение японской традиционной живописи // Золотой, бронзовый, железный. Курск, 2003
- Шишкина Г. Б. Японская живопись школы Нанга. Истоки и формирование // Искусство Востока и Запада. М., 1993. С. 60–84

2) Статьи, посвященные выставкам современной живописи Японии

- Воронова Б. Г. Выставка «Шедевры Нихонга» // Искусство. 1968. № 8. С. 54–60
- Дашкевич В. Современная живопись Японии [По материалам выставки. Ленинград. Август — сентябрь 1962 г.] // Сообщения Государственного Эрмитажа. XXV. Л., 1964. С. 69–70
- Нечаев М. Д. Японское искусство письма [По материалам выставки «Современная японская каллиграфия». Ленинград, 1991]. Л., 1991

3) Персоналии художников

- Бродский В. Е. Серия свитков «Хиросима» Ири и Тосико Маруки // Современное изобразительное искусство капиталистических стран. М., 1961. С. 171–178
- Григорович Н. Декоративность и художественный образ в гравюрах Оно Тадасиге // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969. С. 101–117

- Каневская Н. А.* Творческий путь Фукуда Хэйхатири // Вып. 1. Сообщения ГМИНВ. М., 1969. С. 28–37
- Каневская Н. А.* Творчество Умэхаро Рюдзабури — представителя японского фовизма // Сообщения ГМИНВ. Вып. 7. М., 1973. С. 3–12
- Кибрик Е.* Подвиг художников // Творчество. 1959. № 8. С. 6 [О создании панно «Хиросима» японскими художниками Маруки Ири и Маруки Тосико]
- Коженикова И.* Картины Мияги возвращаются к людям // Азия и Африка сегодня. 1973. № 4. С. 42–45
- Коломиец А. С.* Ёкояма Тайкан (1868–1958) // Современный Восток. М., 1958. № 10
- Коломиец А. С.* Судзуки Кэндзи — народный художник Японии // Современный Восток. 1959. № 12. С. 28–30
- Котов М.* Маруки Ири, Маруки Тисико. Хиросима. Серия панно лауреатов Международной премии мира. М., 1959
- Кузина В.* Пять художников Японии — Маруки Ири, Маруки Тисико, Синкай Какуо, Асакура Сэну и Сато Тюрё. Выставка. Москва. 1966 (Союз художников СССР. Государственный музей искусства народов Востока). М., 1966
- Соколов С. Н.* Три картины Тэссая // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976
- Соколов-Ремизов С. Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М., 2005
- Соколов-Ремизов С. Н.* Томиока Тэссай // Гобустан. 1975. № 3–4

5. Скульптура

- Журавлёва А. А.* Назад к истокам. Пластические объекты Окамото Таро // Аспирантский сб. ГИИ. М., 2009. № 5
- Журавлёва А. А.* Японский пластический объект: искусство эксперимента // От студии к арт-объекту. М., в печати
- Ионова Ю. В.* О некоторых алеутско-эскимосских параллелях в современной японской скульптуре (По коллекциям Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого АН СССР) // Страны и народы Востока. Вып. 6. М., 1968. С. 158–159

6. Декоративно-прикладное искусство

1) Общие работы

- Журавлёва А. А.* Исаму Ногуту. Национальная традиция в японской керамике середины XX века // Искусство в школе. № 6 (в печати)
- Журавлёва А. А.* Исаму Ногуту: обращение к национальной традиции — основа визуальной стратегии японской керамической пластики середины

XX века // Визуальные стратегии в искусстве: теория и практика (тез. международной научн. конф.). М., 2006

- Журавлёва А. А.* Искусство и психология восприятия в контексте современной керамики Японии послевоенного периода // Изобразительное искусство в школе. М., в печати
- Журавлёва А. А.* Яги Кадзуо: искусство превращения в керамике Японии XX века // Вестник МГУКИ. М., 2009. № 3
- Ксенофонтова Р. А.* О характере керамических производств Японии во 2-й пол. XIX—XX в. // Страны и народы Востока. Вып. III, кн. 2. М., 1972. С. 168–176
- Ксенофонтова Р. А.* Японское традиционное гончарство XIX—1-я пол. XX в. М., 1980
- Николаева Н. С.* Народные традиции в керамике современной Японии // Искусство керамики. М., 1970. С. 268–289

2) Каталоги выставок, музейных собраний, статьи, посвященные выставкам

- Арапова Т.* Традиционная керамика современных мастеров Японии [Обзор выставки] // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LVIII. СПб., 1999. С. 125
- Арутюнов С. А., Джарылгасинова Р. Ш.* Выставки «Современное декоративное искусство Японии» и «Древняя и средневековая скульптура Японии» [Москва. Май. 1969 г.] // Советская этнография. 1969. № 6. С. 136–144
- Арутюнов С. А., Ильчук Н. М.* Выставка «Современное японское прикладное искусство». Москва. Сентябрь 1958 г. // Советская этнография. 1959. № 1. С. 127–133
- Воронова Б. Г.* Киёко Кусуда. Япония. Декоративные ткани. Графика. Кат. М., 1968
- Выставка современного прикладного искусства Японии в Москве // Вестник истории мировой культуры. 1958. № 6. С. 238–240
- Глухарёва О. Н.* Выставка современного прикладного японского искусства в Государственном музее искусства народов Востока // Труды Научно-исследовательского института музееведения. Вып. 14. М., 1965. С. 96–105
- Глухарева О. Н.* Совершенное мастерство // Декоративное искусство СССР. 1959. № 2. С. 11–12 [О выставке прикладного искусства Японии. Москва. 1958 г.]
- Дашкевич В. Т.* Декоративно-прикладное искусство современной Японии в собрании Эрмитажа. Л.; М., 1965
- Каневская Н.* Керамика Японии (По материалам одноименной выставки. Москва. Май — июль 1972 г.) // Декоративное искусство СССР. 1972. № 8. С. 50–51

- Каневская Н. Поэма о глубине // Декоративное искусство СССР. 1969. № 8. С. 23–25 [По материалам выставки современных японских лаков, керамики и металла. Москва. 1969 г.]
- Ксенофонтова Р. А. Коллекция японской керамики и фарфора второй половины XIX—первой трети XX столетия в МАЭ // Сб. Музея антропологии и этнографии. 29. Культура народов зарубежной Азии. Л., 1973. С. 95–131
- Ксенофонтова Р. А. О характере японской фарфоровой продукции Арита — Сита второй половины XIX—первой половины XX в. (По материалам коллекции японского фарфора в МАЭ) // Краткое содерж. докладов годичной науч. сес. Ленинградского отд-ния Института этнографии АН СССР. Л., 1971. С. 103–105
- Ксенофонтова Р. А. Японский фарфор и фаянс Кутани в коллекциях МАЭ // Сб. Музея антропологии и этнографии. 23. Культура и быт народов стран Тихого и Индийского океанов. М.; Л., 1966. С. 155–181
- Май Митурич. Рюсэки Моримото. Сделано в Японии. Кат. выставки в Академии художеств РФ / Вступ. ст. А. И. Юсупов. М., 2003
- Чегодаева М., Хромченко С. Диалог: Рюсэки Моримото и Май Митурич: Два мнения о выставке // Декоративное искусство. 2003. № 1–2. С. 54–57
- Эренбург И. На японской выставке [О Выставке современного прикладного искусства Японии. Москва, 1958] // Творчество. 1959. № 1. С. 20–21

7. Современная японская гравюра

1) Общие работы, персоналии

- Виноградова Н. А. Современная японская гравюра (Заметки о работах прогрессивных графиков) // Иностранная литература. 1969. № 7. С. 251–259
- Виноградова Н. А. Уэно Макото. О творчестве японского графика // Искусство. 1969. № 6. С. 58–61
- Воронова Б. Г. Современная японская гравюра // Искусство. 1961. № 11. С. 54–57
- Григоревич Н. Е. Декоративность и художественный образ в гравюрах Тадасигэ // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969
- Коломиец А. С. Мир миру // Творчество. 1959. № 8. С. 35–39 [Об одноименной книге гравюр японского художника Судзуки Кэндзи]
- Коломиец А. С. Прогрессивные мастера современной гравюры Японии // Искусство Японии. 1965
- Коломиец А. С. Против мутного потока // Азия и Африка сегодня. 1964. № 2. С. 40–41 [О работах прогрессивного художника Уэно Макото]
- Коломиец А. С. Современная гравюра Японии // Япония. 1972. Ежегодник. М., 1973. С. 172–175

- Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М., 1974
- Коломиец А. С. Японские графики // Творчество. 1966. № 7. С. 23–24 [О творчестве Оно Тадасигэ и Синкая Какуо]
- Николаева Н. С. Тадасигэ Оно (альбом). М., 1979
- Юсупова А. И., Осенмук В. В. Образы восприятия в современной японской гравюре // Россия — Япония: На путях взаимопонимания культур. М., 2009. С. 120–136

2) Каталоги выставок, музейных и частных собраний

- Кожевникова М. В. Два взгляда на одну войну: японская гравюра «сэнсо-га» и русский лубок на тему войны России и Японии 1904–1905 гг. из коллекции самарского общественного деятеля А. К. Клафтона (1871–1920 гг.). Самара, 2008
- Коломиец А. С. Японский график Китаока Фумио. К московской выставке его работ. 1972 г. // Искусство. 1973. № 1. С. 62–64
- Современная графика Японии (кат. выставки). М., 1976

V. ВОСТОК — ЗАПАД

- Елецкий П. А. Русская графика начала XX в. и японская цветная ксилография // Книга и графика (1971–1972). М., 1972. С. 226–231
- Боголюбов А. Японский свиток с изображением бухты Хакодате в Собрании Эрмитажа. К вопросу о русско-японских контактах во второй половине XIX века // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. LX. СПб., 2003. С. 87–92
- Бродский В. Сходство и контрасты. О взаимосвязи японского и европейского декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1962. № 12. С. 55–61
- Воронова Б. Г. Японская гравюра Укийо-э в творчестве Ван Гога. Выставка. М., 1995
- Дашкевич В. Т. К вопросу о культурных связях Японии с Европой в XVI–XVIII вв. (По материалам Эрмитажа) // Страны и народы Востока. Вып. XVII. М., 1975. С. 167–182
- Каневская Н. А. Формирование стиля «ёга» в период Мэйдзи // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время. Тез. докладов и сообщения (23–26 января 1973). М., 1972. С. 73–76
- Кожевникова И. П., Лозов А., Юсупова А. И. Варвара Бубнова (1986–1983). Русская художница в Японии. Кат. выставки. М., 1989
- Козловский Ю. Б. «Европеизация» культуры Японии и ее осмысление // Народы Азии и Африки. 1974. № 5. С. 76–87

- Креленко Н. С. Японское [изобразительное] искусство и европейская художественная культура конца XIX века // Восток — Запад: Проблема взаимодействия и трансляции культур. Сб. научн. трудов. Саратов, 2001. С. 95–105
- Курапова Е. Влияние традиционного японского искусства в художественной графике России конца XIX—начала XX в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1998
- Марков В. М. Жизнь и творчество художницы Ямасита Рин (К вопросу о взаимодействии русской православной традиции с японской культурой) // Христианство на Дальнем Востоке: Материалы международной научн. конф., 19–21 апреля 2000 г. Владивосток, 2000
- Николаева Н. С. Когда европейцы впервые открыли Японию // Панорама искусств. М., 1983. С. 134–168
- Николаева Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве. Середина XVI—начало XX века. М., 1996
- О влиянии Китая и Японии на европейское искусство // Новый журнал литературы, искусства и науки. СПб., 1901. № 8. С. 119–128
- Петросян А. А. «Мир искусства» и японская художественная культура (осмысление духовного опыта Востока) // Россия и Восток: Проблемы взаимодействия. Тез. докладов V Международной конф. Новосибирск, 1999. С. 69–71
- Савельева В. Японская гравюра и импрессионисты // Азия и Африка сегодня. 1977. № 10. С. 53–54
- Тормозова О. С. Искусство современного японского костюма в контексте диалога с европейской модой XX в. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007
- Штейн В. М. Участие стран Востока в подготовке европейского Возрождения // Китай. Япония. История и филология. М., 1961. С. 104–116

Составитель Ольга Чернова

Список авторов

- Войтишек Елена Эдмундовна, доктор исторических наук, доцент, зав. кафедрой и отделением востоковедения, гуманитарный факультет, НГУ, Новосибирск
- Кияченко Наталья Владимировна, историк искусства, независимый исследователь, Москва
- Клобукова (Голубинская) Наталья Фёдоровна, МГК им. П. И. Чайковского, ведущий специалист Центра «Музыкальные культуры мира»; преподаватель истории японской музыкальной культуры РГГУ и ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва
- Коновалова Нина Анатольевна, кандидат искусствоведения, ученый секретарь, НИИТИАГ РААСН, Москва
- Лисицына Анна Андреевна, аспирант кафедры истории и культуры Японии ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва
- Макарова Ольга Игоревна, кандидат культурологии, преподаватель, РГГУ, Москва
- Мещеряков Александр Николаевич, профессор, доктор исторических наук, ИВКА РГГУ, Москва
- Никольская Светлана Петровна, доцент ННГАСУ, зав. отделом зарубежного искусства НГХМ, Нижний Новгород
- Севостьянова Галина Андреевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ООМПИИ им. М. А. Врубеля, Омск

- Симонова-Гудзенко Екатерина Кирилловна, *доктор исторических наук, зав. кафедрой истории и культуры Японии ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва*
- Синицын Александр Юрьевич, *кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела Восточной и Юго-Восточной Азии МАЭ РАН, Санкт-Петербург*
- Торопыгина Мария Владимировна, *кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИВ РАН, Москва*
- Чернова Ольга Владимировна, *аспирант кафедры всеобщей истории искусства отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова*
- Шандыба Сергей Вячеславович, *научный сотрудник отдела «Религии Востока» ГМИР, Санкт-Петербург*
- Шишкина Галина Борисовна, *старший научный сотрудник Научно-исследовательского отдела искусства стран Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании ГМВ, Москва*
- Юсупова Айнура Ишенбаевна, *заведующая отделом графики ГМИИ им. А. С. Пушкина*

Список сокращений

ВГБИЛ им. М. И. Рудомино	<i>Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М. И. Рудомино</i>
ГМВ	<i>Государственный музей Востока</i>
ГМИИ им. А. С. Пушкина	<i>Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина</i>
ГМИР	<i>Государственный музей истории религии</i>
ГТГ	<i>Государственная Третьяковская галерея</i>
ГХИ	<i>Гуманитарно-художественный институт</i>
ГЭ	<i>Государственный Эрмитаж</i>
ИВКА	<i>Институт восточных культур и античности</i>
ИВ РАН	<i>Институт востоковедения Российской академии наук</i>
ИСАА	<i>Институт стран Азии и Африки</i>
ИФЛИ	<i>Институт философии, литературы и истории</i>

МАЭ РАН	<i>Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук</i>
МГК им. П. И. Чайковского	<i>Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского</i>
МГУ им. М. В. Ломоносова	<i>Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова</i>
Наркомтяжпром	<i>Народный комиссариат тяжелой промышленности</i>
НГУ	<i>Новосибирский государственный университет</i>
НГХМ	<i>Нижегородский государственный художественный музей</i>
НИИТАГ РААСН	<i>Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук</i>
ННГАСУ	<i>Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет</i>
ОГПУ	<i>Объединенное государственное политическое управление</i>
ООМИИ им. М. А. Врубеля	<i>Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля</i>
РАК	<i>Российско-американская компания</i>
РГБ	<i>Российская государственная библиотека</i>
РГГУ	<i>Российский государственный гуманитарный университет</i>
РНБ	<i>Российская национальная библиотека</i>

Summary

The book of essays compiled after the International Conference «Russian Studies on Japanese Art» organized by the State Pushkin Museum of Fine Arts, the State Museum of Oriental Arts and the Japan Foundation in Moscow on February 1–3, 2010.

The Organizers invited researchers from many Russian cities (Moscow, Saint-Petersburg, Omsk, Novosibirsk, Krasnodar, Nizhny Novgorod) as well as from Japan (Tokyo, Nara). More than 20 specialists of different humanitarian sciences took part in the Conference—Japonologists, art critics, historians, philologist, and cultural experts represented different aspects of studying Japanese artistic culture and fine arts in Russia.

The Conference illustrated an interdisciplinary approach and finally summarizes the 100-years study of Japanese Art in Russia. The special Symposium focused on methodological, scientific and educational problems of Russian art history in the field of Japanese art.

The contents of the book are composed from two parts. The first part represents articles about theory, history and methodology of Japanese art. The second part represents publications of the Japanese art collections from Russian museums and private collections.

Editors: Galina Shishkina, Aynura Yusupova.

STUDIES ON THE ART HISTORY AND LITERATURE OF JAPAN

History of studying of Japanese art in Russia: tradition and new approaches

By Ekaterina Simonova-Gudzenko
Institute of Asian and African Studies
of the Moscow State University

Studies of Japanese Art in Russia have a rather long history. Mentions of the first acquaintance of two countries could be found in the 17th century, and one of the earliest and rather general definitions of Japanese art was inserted in Nikolai Karamzin's (1766–1826) article devoted to sending of the first Russian embassy to Japan. «Opening» of the Far Eastern empire by European countries in the middle of 19th century was like opening of a secret box with magic information. The best studied field of Japanese art is ukiyo-e prints. There is hardly a Russian specialist of Japanese art who did not study color prints and write an article, beginning with Igor Grabar in 1902, Sergey Eliseev in the 20ths, finishing with the enormous detailed two volumes catalogue of the Pushkin State Museum of Fine Arts collection made by Beata Voronova in 2008. Michail Uspensky (1953–1997) can be named as a successor of the tradition of multidisciplinary research of Japanese art founded by Sergey Eliseev. New approaches are shown in a series of exhibitions of the Russian artist May Miturich and the Japanese calligrapher Ryuseki Morimoto in 2000–2003, in the interesting book of essay «Japan in the State Museum of Oriental Art» edited by Galina Shishkina.

Japanese Medieval Short Stories Otogi-zōshi: Text and Illustrations in Manuscripts and Early Published Books

By Maria Toropygina
Institute for Oriental Studies
of the Russian Academy of Sciences, Moscow

Otogi-zōshi short stories are narratives composed in medieval period, roughly from the late 12th through the early 17th centuries. The most popular form of *otogi-zōshi* manuscripts are *Nara-ehon* — illustrated booklets. A lot of such booklets were produced during the 17th and

18th centuries. Published *otogi-zōshi* also had illustrations. The analyses of the relationship between text and illustrations show the unity of these components in *otogi-zōshi* genre.

The Original Evolution of the Idea of Mandala in Buddhist Painting of Medieval Japan

By Natalia Kiyachenko
Independent scholar, Moscow

The article presents an overview of the evolution of mandala in Japanese traditional art. Mandalas as meditation objects, symmetrical, extremely symbolic and abstract, as they were adopted from the continent, remained almost unchanged in the art of esoteric Buddhism where a wide variety of original artworks were composed on the same principles. The sects of the Pure Land Buddhism developed the iconographic scheme of the triad, gradually drifting apart from the idea of mandala in Raigo scenes. Some schools of exoteric Buddhism composed their own mandalas representing divine and earthly teachers, using patchy sources. Syncretic mandalas of Ryōbu-shintō in which the iconographic theme of mandala was gradually dissolved in the idea of the sacred space are highly original and unique.

Literary and Pictorial Connotations of Mount Fuji in Ancient and Medieval Times

By Alexander Mesheryakov
Institute for Oriental and Classical Studies
of the Russian State University for the Humanities, Moscow

The paper of Alexander Mesheryakov deals with the image of Mt. Fuji in Ancient and Medieval periods. Basing on art and literary sources, he concludes that the image of Mt. Fuji differs greatly in different periods. The main line of depiction was in stressing Mt. Fuji as an object which is not changing in time contrasting sharply with the world of people and their emotions. For that purpose the Japanese used various methods and discourses. At the same time their methods and metaphors allowed them all to depict Mt. Fuji even when they could see that real Mt. Fuji was different from their imaginary.

*The ear catches the eye: about traditional music
by woodblock prints of XVIII-XIX centuries*

By Natalia Klobukova
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

This paper is dealing with depictions of Japanese traditional musical instruments and some characteristic properties of their history. Japanese prints illustrate scenes of music-making or scenes containing musical elements that are drawn from everyday life of courtesans, monks, court ladies, heroes and warriors as well as famous plays of No and Kabuki theatres. Musical instruments can be depicted in contemporary situations or as an important detail of literature character's image. Koto, *shamisen*, *shakuhachi* as a base of traditional music tools can be heroes of woodblock prints' plot and can tell a lot of interesting stories about Japan history and culture.

*The Creation of the Conception of «National Art»:
Ernest Fenollosa and Okakura Tenshin*

By Olga Makarova
The Russian State University for the Humanities, Moscow

There was no term for 'art' in Japanese language of the pre-modern period, and the concept of 'Japanese art' also didn't exist. The field of study called 'art history' was not known as well. Conceptualization of 'art', 'Japanese art' and 'art history' began in 1870-80. The most prominent ideologists who made a valuable contribution to the formation of art conceptions are Ernest Fenollosa (1853-1908) and Okakura Tenshin (1862-1913).

The word *bijutsu* was fixed for the first time in the catalogue of Vienna World Fair (1873). But this word became a part of common language only in 1880s, after the famous lecture «True Essence of Art» given by an American scholar E. F. Fenollosa in 1882. According to Fenollosa, Japanese art is the most adequate expression of (Hegelian) idea, and a constituent part of world art formation.

Okakura Tenshin, Fenollosa's former disciple, developed his own conception of Japanese art history. As well as Fenollosa's, Okakura's vision of the essence of art bases on Hegelian theory, but the conceptions of these two ideologues differ greatly. Okakura completely ignores the West: only Oriental countries, centered around Japan, are relevant for him. 'Japan as museum' of Asian culture is the key idea of his theoretical scheme. Okakura says that only in Japan old art treasures of Asia could be found untouched; as well

as only Japan has saved the 'true spirit' of Asia. Consequently only Japan, in Okakura's view, is able to breathe a new life into the East, falling into decay in the face of the Western civilization.

Unlike Fenollosa, who was interested only in 'pure art', Okakura tries to ground the dominant position of Japan in Asia—and maybe in the whole world—through art. His ideas became portents of Pan-Asianism of the 1930s.

*Modern Japanese architecture:
development of ideas of the Russian avant-garde*

By Nina Konovalova
The Research Institute of the Theory and History
of Architecture and Town Planning of the Russian Academy
of Architecture and Construction Sciences, Moscow

The Japanese showed interest in the Russian avant-garde earlier than people of other countries, and this interest grew after the advent of Metabolism—the most outstanding epoch in the history of Japanese architecture. Russian avant-garde and Japanese Metabolism certainly express the natures of their respective national cultures; nevertheless they are close to each other in their fundamental ideas and major shaping concepts. Similar conditions for the construction of architectural structures in Russia and Japan (insufficient site areas, complex neighborhood development where the new structure should be «built in», etc.) result in common functional and conceptual characteristics of both the structures and the urban environment's formation patterns. Therefore, Japanese architects give the most vivid example of the realization of Russian avant-garde architects' ideas by implementing them in a most consistent manner—from the epoch of Metabolism till the present day.

*Traditions of Japanese art in the history
of the European and Russian design*

By Svetlana Nikolskaya
Architectural and Civil Engineering University, Nizhny Novgorod

Design is probably the only one kind of creative activity, starting from the first stages in the second half of 19th century until the present time, which demonstrates the influence of Japanese art. A number

of important cultural events in Japan are outspoken milestones in the history of design. These are: a) The World Exhibition in Vienna in 1873, when Japan became a participant in the program for the first time; b) the working in Japan of the 20th century's outstanding design representatives—Frank Lloyd Wright, Bruno Taut, Walter Gropius and others; c) the formation of such aspects of modern design as «regionalism» and «eco-design» in the second half of the 20th century; d) the exhibition «Design of the 20th century» in 1958 at the Tokyo National Museum of Modern Art, exhibition «Japanese Design» in 1994 at the Philadelphia Museum of Art; e) a creative partnership of Japanese and European masters, such as Shiro Kuramata and the Italian group «Memphis»; f) the appearance of well-known brand product design (Normal), which was created by a «gaijin», American Ross McBride, based in Japan.

*«Genji-culture» in traditional Japanese arts
and contemporary culture of everyday life*

By Elena Voytishek
Novosibirsk State University

More than a thousand years has passed since the time the famous novel «The Tale of Prince Genji» was written by Murasaki Shikibu, a lady-in-waiting, at the turn of the 10th to 11th century. Over this time, both the novel's ideas and characters, that held up a mirror and reflected the true and correct worldview of all the epoch; transformed in many ways, and through heroes they embodied in the literary and artistic works of various genres. All kinds of art, from decorative arts (textiles, glass, tea ware, netsuke, ink-pots, equipment for games etc), which are reflected in the stories and novel of Genji, and ending with the art of landscaping have found in this novel the source of inspiration and beauty, artistic ideas and aesthetic principles.

Since the Edo period, one can speak of the «culture of Genji» (*Genji-culture*). Due to the development of printing in 17th and 18th centuries, images of famous works have been repeatedly replicated through books, engravings, literary trumps, a variety of intellectual entertainments and popularized in the traditional arts (the art of tea 茶道 *sadou*, making floral arrangements 華道 *kadou* / *ikebana* and incense 香道 *koudou*), which occupy an important place in the spiritual and everyday culture of Japan.

*STUDIES ON JAPANESE WORKS OF ART
IN THE MUSEUMS AND PRIVATE
COLLECTIONS OF RUSSIA*

*A History of Gathering of the Japanese Collections
of Kunstkamera—Museum of Anthropology
and Ethnography of the Russian Academy of Sciences*

By Alexander Sinitstyn
Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera)
of the Russian Academy of Sciences, St.-Petersburg

This article is an overview of the process of the forming and development of the Japanese collection of Kunstkamera (now—Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences), the first Russian public museum, founded by Emperor Peter the Great in 1718 and continues to the present day. The article dwells on the main donors, gives general description of the most significant collections and of the circumstances of their formation and acquisition by the museum.

*Reflexion of syncretic doctrines
in religious painting of Japan*

By Sergey Shandyba
The State Museum of the History of Religion,
St.-Petersburg

This article covers the analysis of the development of Japanese cult creativity on the basis of the Japanese religious painting collection which is kept in the State Museum of the History of Religion (St.-Petersburg). We have samples representing the most significant characters of the Japanese Buddhism, and illustrating syncretic processes which were going on in the religious consciousness of the Japanese people. The activity of the leading Buddhist schools seeking to unite two religious Weltanschauung ideologies: local Japanese (Shinto) and adopted (Buddhist) ideologies have been expressed the most comprehensively in cult painting. The Buddhist picture could be called propagation in most cases, more efficient than text and speech. Therefore, it represents material of great value for the researchers in studying of Buddhism in Japan and its integration into a system of religious ideas of the Japanese people.

The Evolution of the bijinga nikuhiitsu.
The collection of the State Museum of Oriental Art,
Moscow

By Galina Shishkina
 The State Museum of Oriental Art, Moscow

The paper is dedicated to *nikuhiitsu bijinga* (painting of the beauties), the important part of the ukiyo-e—the genre painting of the Edo period (1603–1868). There are only 22 kakemono (a hanging scroll) of *nikuhiitsu bijinga* in the collection of the State Museum of Orient in Moscow. Most of them are the works of famous ukiyo-e painters, such as Kaigetsudo Doshu (the first third of the 18th century), Choshun Miyagawa (1683–1753), Okumura Masanobu (1686–1764), Toyohiro Utagawa (1773–1828), Eishi Chobunsai (1736–1829), Toyohara Utagawa (1735–1814), and Shunsho Katsukawa (1726–1792). The outstanding pieces of painting give a very interesting opportunity to observe the evolution of *nikuhiitsu bijinga* from the beginning to the level of masterpieces. The analysis let us see the development of «the beauties» genre painting and the role of each painter's talent in the creating of a striking piece of art.

Drawings about life and customs
of the Ainu by Byozan Hirasawa

By Galina Sevostyanova
 The Omsk Regional Fine Arts Museum
 by the name of M. A. Vrubel

The author of the article introduces the set of water colours «History and life style of the Aines» painted by Japanese artist Byozan Hirasawa (1822–1876) in the middle of the 19th century. The Omsk Regional Fine Arts Museum was privileged to host 12 pictures by Byozan Hirasawa in 1987, the pictures were received from the private collection of academician, Mr Lavrenko E. M. (Leningrad).

The article represents basic steps of the research work. Research work has been carried on in cooperation with both Russian and Japanese specialists. The collection of the masterpieces kept in Omsk is considered to be a real discovery of the researches dealing with studies concerning the history of an ancient people.

The artist spent about a quarter of a century living among them. His water colours were painted due to his experience gained from the Aines' traditional culture and personal communication with these people.

Series of Prints «Historical Biographies
of the Loyal Retainers» by Tsukioka Yoshitoshi
(1839–1892)

Anna Lisitsyna
 Institute of Asian and African Studies
 of the Moscow State University

The article is devoted to the series of woodblock prints 'Historical Biographies of the Loyal Retainers' by Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892) created in 1869. The series based on the famous plot of 47 Ako ronin's revenge for their master's death, originally consisted of 49 portraits and one print with preface to the series. The impress, which lacks 6 prints and was damaged by inadequate conditions of storage, has recently been found in Moscow (2009) and is now preserved in a private collection. The series represents a stage in Yoshitoshi's creation: designed only a year after Meiji restoration, it displays lesser Western influence than later works of the artist and more features suggested by his elder contemporaries. The images of *ronins* are designed in a vivid manner reflecting gradations of emotions and the energy of movement.

Supplement

The Bibliography
of Russian publications on Japanese art

Compiled by Olga Chernova
 Department of General Art History
 of the Moscow State University

The bibliography is an attempt to present as many as possible studies on Japanese art published by Russian researchers since the end of the 19th century. The compiler adhered to a principle of classification these works by the kinds of art: architecture, painting, sculpture and decorative

