



Веер в художественной культуре Востока и Запада



Веер

в художественной культуре
Востока и Запада

К 90-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей искусства народов Востока

Веер
в художественной культуре
Востока и Запада

Москва
2009

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Государственного музея Востока

Авторы-составители: Л.И. Кузьменко, Л.А. Шмотикова,
Н.А. Каневская (ГМВ), А.А. Васильев (Париж)

Авторы статей Л.И. Кузьменко, Л.А. Шмотикова, Н.А. Каневская
(ГМВ), А.Ф. Червяков (Московский музей-усадьба «Останкино»),
Е.П. Янковская (Санкт-Петербург)

Научный редактор В.А. Друзь
Редактор Н.А. Гожева
Оформление О.И. Бойко
Фотографы Е.И. Желтов, Н.М. Соловьева, Э.Т. Басилия

**Веер в художественной культуре Востока и Запада.
М.: Государственный музей Востока, 2009**

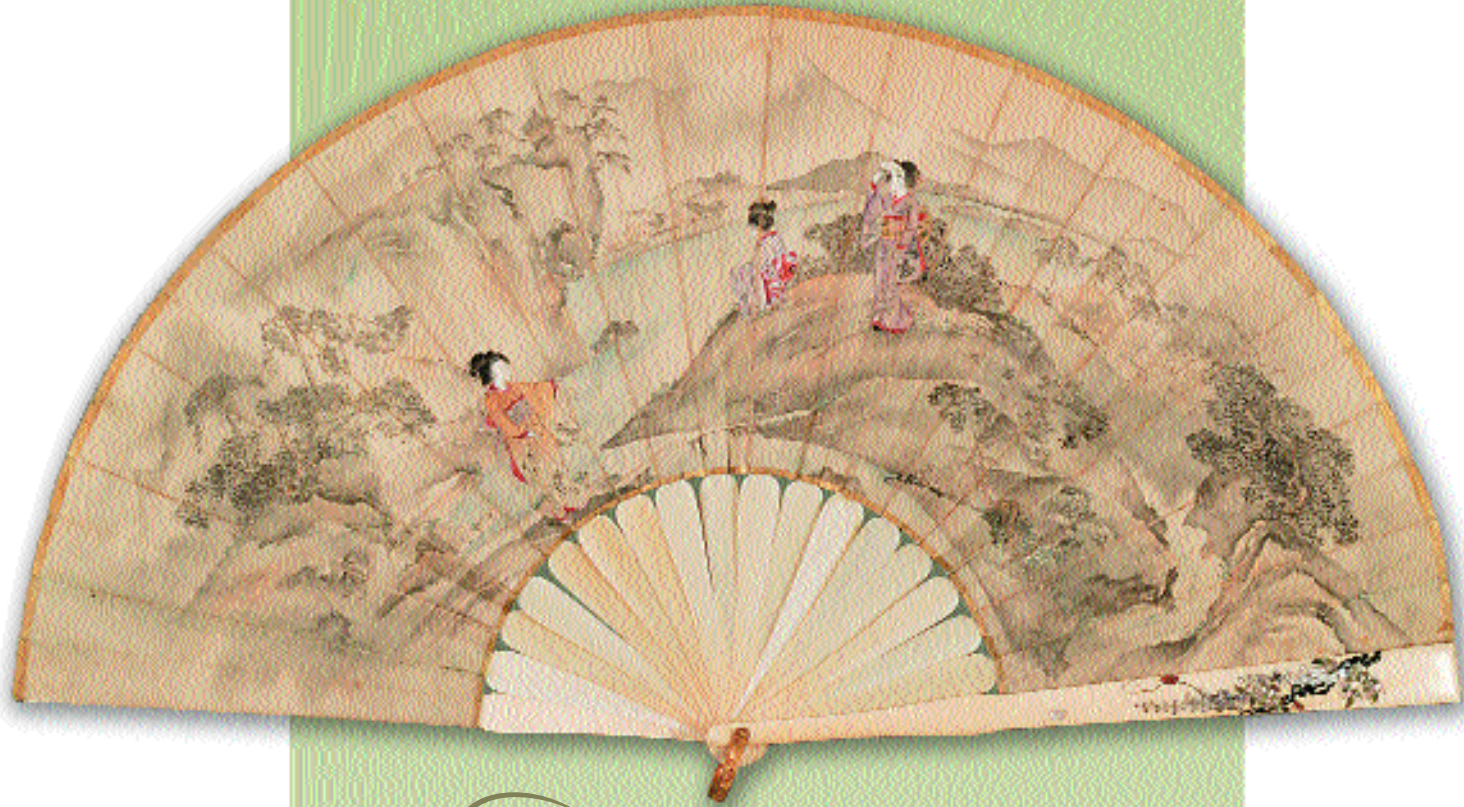
Настоящее издание посвящено одному из самых удивительных и чарующих предметов, каким является веер. Книга основана на материалах выставки «Веер в художественной культуре Востока и Запада», состоявшейся в залах Государственного музея Востока весной 2008 года. Помимо экспонатов из собрания музея были представлены произведения из фондов Московского музея-усадьбы «Останкино», Государственного Центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, Государственного музея А.С. Пушкина, а также из частных коллекций: А.А. Васильева (Париж), Н.А. Виноградовой (Москва), Л.И. Кузьменко (Москва), М.В. и З.В. Назаровых (Москва), Е.А. Сердюк (Москва) и Е.П. Янковской (Санкт-Петербург). Книга включает свыше ста цветных иллюстраций и ряд статей специалистов, каждый из которых с разных точек зрения осветил такие сложные проблемы, как происхождение и бытование вееров в странах Востока и Запада, классификация их типов и конструктивных особенностей, символика и широкий спектр применения вееров, а также их роль в художественной культуре различных регионов. Статьи дополнены каталогом избранных произведений, включающим разделы: «Европейские веера», «Китайские веера», «Японские веера», «Русские веера». Разделы иллюстрированного каталога сопровождают статьи соответствующей тематики.

Государственный музей Востока выражает глубокую благодарность всем музеям и коллекционерам, предоставившим уникальные произведения искусства для экспонирования и публикации.

На обложке: Модная картинка. Франция. XIX в.

© Государственный музей Востока

ISBN 978-5-903417-05-6



Содержание

Л.И. Кузьменко К истории веера 4
Л.А. Шмотикова Китайские веера 36
Н.А. Каневская Японские веера 70
Е.П. Янковская Веер как благопожелание 84
А.Ф. Червяков Веера в России 112
Глоссарий 124
Литература 127



Л.И. Кузьменко

Истории веера

Веера появились более двух тысяч лет тому назад в регионах с жарким климатом и получили широкое распространение во многих странах мира – от Азии до Центральной Америки. Пробразом вееров послужили опахала из перьев или листьев на длинных ручках.

Постепенно веера обретали разные формы и конструкции – круглые, овальные, плоские, изогнутые, с фигурными экранами, похожие на флажки и складные. И на Востоке, и на Западе получили развитие два основных типа веера: жесткий и складной. Первый состоит из рамы с натянутой на нее бумагой или тканью, образующей экран веера, и ручки. Складной веер имеет основу, или станок, составленный из пластин (или ребер), соединенных внизу штифтом. Нередко на эту конструкцию монтируется экран из ткани или бумаги. Складную конструкцию веера с каждой стороны замыкает особая пластина, которая называется *гарда*.

В свою очередь, складной веер имеет разновидности. Если изделие состоит только из пластин, скрепленных лентой или шнуром, то оно называется *бризе*. Особый тип веера – *кокард*, который имеет два скрепленных экрана, при раскрытии образующих круг. Вначале веера были весьма просты по своему облику, но с течением времени их экраны стали украшать росписью, вышивкой, аппликацией. Пластины станка складного веера могли вырезаться из дерева, кости, панциря черепахи, перламутра. Некоторые из них превратились в

подлинные произведения искусства, что сделало веер желанным предметом обладания и коллекционирования.

В культуре Дальнего Востока веера стали неотъемлемой частью образа жизни практически всех слоев общества. На протяжении столетий между странами региона шел процесс обмена достижениями в области изготовления этих изделий. Так, появившийся в Китае в первые века нашей эры жесткий веер примерно в VI веке проник в Японию, где получил название *утива*, а складной веер, по преданию, был привезен из Японии в Китай. Его китайское наименование *бяньфу шань* является калькой с японского *камори-оги* – «веер летучая мышь». И хотя ряд историков оспаривает японское происхождение складного веера, несомненно одно – конструкция и оформление двух образцов *оги* (складного веера), подаренных прибывшими ко двору китайского императора в конце X века японскими монахами, произвели в Китае столь огромное впечатление, что этот факт не остался без внимания составителей китайских хроник. Они отмечали, что местные мастера посылались властями в Японию специально, чтобы овладеть секретами производства *бяньфу шань*, которые до XIV–XV веков оставались большой редкостью и включались в число посольских даров.

В Европе знакомство с восточными веерами началось в эпоху Великих географических открытий, в первую очередь благодаря европейским путешественникам и католическим миссионерам. Во второй половине XVI века

Веер в модных картинках, XIX век

они доставили первые образцы складных вееров в Португалию, и уже оттуда веера попали в Испанию и Италию.

Проникновение «маленького складного опахальца» во Францию историки связывали с переездом из Италии в Париж супруги Генриха II (1547—1559) Екатерины Медичи. По-видимому, тогда же веер пришел и в Англию, о чем свидетельствуют живописные портреты монарших особ и представителей знати, как, например, знаменитый портрет Елизаветы I с веером в руке (конец XVI в.). В следующем столетии веер уже можно было увидеть на полотнах кисти Ван Дейка (1599—1641) и Веласкеса (1599—1660).

В то время веер в Европе воспринимался как предмет роскоши и знак высокого социального статуса, о чем не упускали возможности лишний раз упомянуть придворные летописцы. Так, благодаря им, стало широко известно, что португальская инфанта Катерина Браганца, прибыв на бракосочетание с английским королем Карлом II Стюартом (1630—1685), привезла в составе приданого два восточных веера.

Дальнейшее распространение вееров активизируется в конце XVII и продолжается в течение XVIII века в связи с деятельностью Ост-Индской Нидерландской торговой компании, основанной голландцами, потеснившими на море португальцев и испанцев. Веера занимают прочное место в светской жизни европейской аристократии. В разных концах Старого Света начинают открываться мастерские по их изготовлению, а на юге Китая, в Кантоне (Гуанчжоу), возникают целые кварталы ремесленников, создающих произведения для европейского заказчика, причем кантонская продукция по пути следования торговых кораблей попадает и в другие регионы — Индокитай, Индию, Иран.

Веера разных стран отличались своеобразием форм и орнаментации, но где бы и в какую эпоху они ни создавались, их объединяло очень многое. Прежде всего отметим, что этот небольшой предмет, как правило, практически всегда и везде не ограничивался рамками своего первоначального предназначения — создавать прохладную струю воздуха. Иначе как объяснить то парадоксальное явление, когда дамы в Северной Европе и в Петербурге,

кутаясь в кашмирские шали в прохладных ампирных анфиладах, обязательно имели при себе веер, без которого нарядный туалет считался незавершенным. Или как истолковать странное манипулирование веерами в мирной беседе двух жителей средневекового Китая, где в отличие от Европы веер был не только дамской принадлежностью?

В Европе он часть костюма, очаровательная безделица, манера обращения с которой демонстрировала неповторимую грацию, изящество, женственность и кокетство. Недаром в эпоху рококо, правда в течение короткого времени, веерами изредка пользовались и галантные кавалеры. В Китае он служил другим целям: если собеседник не понимал какого-либо слова или термина, веером «объясняли», что имелось в виду, очерчивая им в воздухе иероглиф, обозначающий это слово. Такая необходимость возникала совсем не редко из-за множества существовавших в Китае диалектов и трудностей произношения, и только письменный язык выступал универсальным средством общения.

В странах дальневосточного региона, где ручное опахало — привычный аксессуар человека из любого сословия, веер проник во все сферы жизни, в том числе и в церемониальную практику, и в артистическую среду. Необыкновенно широкий диапазон применения вееров существовал в Японии. Они играли большую роль в повседневном обиходе, в обрядовых действиях, подчас служа символическим атрибутом. Здесь веер участвовал в синтоистских праздниках и буддийских ритуалах.

Тесно связанный с придворной культурой и этикетом, он стал знаком социального престижа, показателем вкуса. На протяжении истории эстетика веера на Дальнем Востоке оказалась неразрывно связана с различными направлениями в искусстве и идеологией их приверженцев. Так, для ученых-интеллектуалов (кит. *вэньжэнь*, яп. *бундзин* — «человек письменной культуры») веер был и источником вдохновения, и предметом для упражнений руки каллиграфа (манипуляция веером рассматривалась как тренировка, укрепляющая кисть), и своего рода «чистым листом», на котором образованный человек создавал живописные и каллиграфические композиции. И если внедрение эстетики веера в интеллекту-



альное направление в искусстве было характерно как для Китая, так и для Японии, то неразрывное единство с военным делом, традициями самураев являлось исключительно приоритетом Страны Восходящего Солнца.

В потоке времени веера сначала на Востоке, а позже и на Западе претерпевали изменения в русле развития культуры, становились произведениями искусства, в которых соединялись таланты резчика, живописца, выши-

Веер в модных картинках. Европа. XIX век

вальщика, ареной творческих поисков и шлифовки мастерства.

Вместе с тем, создавая веер, в первую очередь учитывали эргономические свойства предмета: он не должен быть ни слишком тяжелым, ни легковесным, но достаточно осязаемым, чтобы сохранить способность вызывать сильный поток воздуха. Поскольку эта ве-

щица чаще всего находилась в руке, то к ней было обращено самое пристальное внимание как владельца, так и его визави. Поэтому при изготовлении веера огромное значение придавали отточенности отделки, тщательной проработке всех деталей, вплоть до маленького костяного или перламутрового штифта, скрепляющего пластины. Не менее важен был и выбор материала, поскольку маленькое опахальце в движении, безусловно, обладало медитативными свойствами.

Многочисленное раскрытие и закрытие веера, осязание его во время разговора или пребывания в кабинете, перебирание прохладных пластин слоновой кости или перламутра способствовали релаксации или же, наоборот, сосредоточению. Удовольствие от «общения с веером» усиливало и его запахом, когда использовались породы ароматной древесины (например, сандала), и легкими прикосновениями плавно колышущихся перьев. И пожалуй, самое главное – веер доставлял радость от созерцания прекрасного.

В орнаментации разных по конструкции вееров – жестких или складных – часто использовали прием, сделавшийся традиционным: на лицевой и оборотной сторонах давали разные рисунки, хотя и объединенные общей идеей, например, цветы весны и осени. Это таило в себе некоторую интригу – очень хотелось посмотреть и на другую сторону предмета.

Еще один важный аспект, который объединяет создателей вееров различных регионов, – все они решали весьма сложные композиционные задачи, ведь декор следовало разместить на круглой, овальной пластине или на искривленном сегменте экрана складных вееров. При этом нужно было принимать в расчет эстетический эффект, возникающий от сочетания экрана и станка: он основывался либо на стилистическом единстве элементов веера, либо на их контрасте, порой неожиданным, при котором яркая роспись или вышивка оттенялись благородством гладких однотонных пластин.

Кроме того, нельзя было упускать из виду и того обстоятельства, что веер – это вещь, которая «оживала» в руках человека, и композиция на его пластинках приобретала особый динамизм, напоминающий смену кадров в зави-

симости от того, как его открывали – резко и полностью или постепенно и частями. Так, ребристые складки экрана, собирающегося гармошкой, как будто дробили рисунок, вызывая игру света и тени на вышитой, живописной, гладкой или резной поверхности.

Не случайно поэтому веера относятся к тем произведениям декоративно-прикладного искусства, которые создавались не только безымянными ремесленниками, но и великими живописцами разных эпох, которым было интересно решать эти трудные творческие задачи. Достаточно вспомнить имена таких выдающихся мастеров, как Чжэн Се (1693–1765) в Китае, Таварая Сотаци (1576–1643) и Огата Корин (1658–1716) в Японии, Н. Ланкре (1690–1743), Ф. Буше (1703–1770) в Западной Европе, И.Н. Крамской (1837–1887) в России и целый ряд других.

В картинах на экранах вееров воплощались не только оригинальные авторские замыслы художников, но нередко заимствовались сюжеты и манера исполнения больших полотен и даже фресок (ил. 1, 3). На европейских веерах можно увидеть росписи на темы античной мифологии (ил. 4, 16), библейские (ил. 5, 114), исторические (ил. 6). Изображались различные аллегорические, «галантные» сцены, иллюстрировались литературные произведения, среди которых, к примеру, был и столь популярный в европейском обществе с конца XVIII века роман Гёте «Страдания молодого Вертера» (ил. 14).

Можно с уверенностью сказать, что начиная с XVII и заканчивая первой половиной XX века веера в Европе отразили сменявшие друг друга большие стили – барокко, рококо-шинуазри, классицизм, ампи́р, историзм, второе рококо (последняя треть XIX в.), ар-нуво, неоклассицизм, ар-деко – и шли в русле изменения моды. Этот, на первый взгляд незначительный, предмет играл важную роль в завершении костюма и являлся не только его окончательным стилистическим штрихом, но и сам оказывал влияние на художественный облик эпохи.

Чутко реагируя на появление новых тенденций в искусстве, эстетика вееров, в свою очередь, принимала участие в формировании стилей и нередко влияла на внедрение новых тем и образов, например, в роспись фарфора,



орнаментацию мебели, тканей. Веер стал весьма популярным сюжетным мотивом, причем не только его изображение включается в композицию декора, но иногда некоторые предметы прикладного искусства приобретают изогнутую форму, подобную той, которая встречается в дальневосточной керамике и лаках. В декоре европейского рококо и модерна использовались параболические, сегментовидные, круглые и овальные элементы – как в миниатюрных произведениях, так и в оформлении архитектурных деталей (окон, дверных проемов), что, несомненно, вызывало ассоциации с формой вееров.

Если на Востоке без веера невозможно представить ученого китайца, представителя японской военной знати или монаха, то на Западе – светские приемы и балы. Обилие вееров определяло «режиссуру» большого света. Они, словно порхающие бабочки, играли бликами и красками в свете свечей, переливались перламутром, атласом, бисером и пайетками, отбрасывали на лица и предметы ажурные тени (ил. 12, 32). Они скрывали лица смущенных дебютанток, которые могли иногда неза-

Веер «мандаринский»
Китай. XIX в. Бумага, цв. краски, аппликация шелком и слоновой костью, дерево, лак, роспись золотым и цветным лаком

метно для окружающих следить за происходящим в зале, поглядывая в специальные «окошки» из газа, вмонтированные в экраны ручных опахальцев для любопытных (ил. 15).

Веера помогали занять руки излишне застенчивым дамам, а опытным светским львицам служили орудием для подачи условных сигналов кавалерам, прекрасно освоившим «язык вееров». И все это превращало любой раут в почти фантастическую феерию красок – царство роскоши и изысканности.

Веер органично вошел и в мир театра. В руке актера он становился участником создания образа и буквально завораживал зрителей, включаясь в пластический рисунок балетных номеров, в сценографию спектаклей. Поэтому веера можно увидеть в руках европейских драматических и оперных актрис, восточных танцовщиц, актеров Пекинской опе-

ры и японских театров Но и Кабуки. Конечно, эстетика веера и его роль в театре на Востоке и на Западе в значительной степени определялась традициями национальной культуры, однако понятие «театральный веер» можно считать универсальным, и выполнял веер в театре самые разнообразные функции.

Так, например, в Европе жесткие веера на ручке с нотами и текстом арии на экране заменяли театральные программы, а в Японии конструкция и роспись веера должны были соответствовать актерскому амплуа, и манера обращения с ним задавалась условным языком жестов, подсказывая зрителю не только содержание происходящего на сцене действия, но и выражая эмоциональное состояние героев.

Следует особо выделить еще один немаловажный эстетический аспект, в равной степени касающийся бытования вееров и их художественного оформления. Наряду с некоторыми другими видами искусства, прежде всего с фарфором, эстетика веера отражала этапы взаимодействия культур Востока и Запада. Ведь само появление складного веера в Европе, форма которого пришла из Китая, иллюстрирует сложный путь налаживания контактов между разными странами.

Своим увлечением Востоком Европа была обязана первым католическим миссионерам, которые по возвращении из странствий публиковали свои путевые дневники. Под воздействием этой информации о далеких странах, и в первую очередь о Китае, на Западе сложился некий идеализированный образ Дальнего Востока, и европейскими мыслителями была выдвинута идея взаимного культурного обмена. Основанная в начале XVII века Ост-Индская компания подкрепляла полученные из книг сведения предметами материальной культуры. Западные суда перевозили огромное количество фарфора, тканей, мебели, лаков в Амстердам, откуда ценный груз расходился по всей Европе. Так началась мода на Восток. В резиденциях знати строились дворцы, павильоны, галереи, а также оформлялись кабинеты и гостиные в так называемом «китайском» стиле.

Поскольку подлинных восточных раритетов не всегда хватало, им стали подражать европейские мастера, заимствуя образы и экзотический колорит из фарфора и других про-

изведений искусства. Восточные темы часто находили воплощение в других материалах (фарфору подражал дельфтский фаянс, лаковая мебель создавалась из папье-маше, и состав лака был иной), а образы персонажей и китайские реалии трактовались весьма вольно. Постепенно, наряду с ориенталистскими чертами, западные мастера стали использовать европейскую тематику и стилистику, подчас осуществляя смешение идей в одном произведении, что породило оригинальный стиль шинуазри.

Это явление было очень многогранным и не ограничивалось лишь копированием или перенесением сюжетов из воображаемой, идеализированной жизни китайцев. Традиционные китайские мотивы включались в канву европейской художественной системы и при этом несколько преобразовывали ее, вызвав к жизни особое направление в европейском искусстве – рококо-шинуазри (ил. 10, 17).

Этот стиль идеально подошел для искусства вееров. Сами очертания миниатюрного предмета, его сегментовидный фестончатый абрис, делающий его похожим на бабочку, соединялись с причудливыми ориенталистскими очертаниями картушей, украшенных изысканной росписью, которая строилась на оригинальных тонах – перванш, нежно-голубой, розовый, цвет резеды, фиолетовый. Экран подчеркивался костяными и перламутровыми пластинами с витиеватым орнаментом. Веера сочетались с нежной расцветкой платьев и колористическим решением интерьера, где полихромный декор стен гармонично приглушался светлой мебелью с резьбой и позолотой. Картуши на экранах вееров вторили очертаниям спинок стульев, параболическим ножкам консолей, другим элементам мебели.

В архитектурные сооружения активно вводились сегментовидные, круглые и овальные окна, в чем также можно усмотреть влияние вееров и других китайских произведений. При этом в веерах рококо наряду с экзотическими мотивами могли использоваться уже упомянутые выше античные, библейские сюжеты, европейская геральдика, но дополняться китаизированным орнаментом. Одновременно и европейское искусство начинает влиять на дальневосточные произведения, зачастую через заказы, учитывающие вкусы европейцев. Эти сложные стилистические пере-

плетения, смешение китайской и европейской орнаментики, сочетание различных фрагментов породили своеобразный синтез идей, результатом которого явились оригинальные художественные решения.

Следующий этап взаимодействия культур Востока и Запада начался во второй половине XIX века, когда в Европе господствовало эклектичное смешение стилей различных эпох, среди которых не последнюю роль играло второе рококо и второе шинуазри. Именно к последнему направлению можно отнести кантонские изделия. По сравнению с продукцией XVIII века они приобретают новые черты: изменяется художественный облик, колорит становится более ярким, чему немало способствовали анилиновые краски (ил. 61–64). Эти черты проявились в знаменитых двухсторонних кантонских шаях, которые наряду с кашмирскими были чрезвычайно популярны в Европе.

Роспись лаковых шкатулок основывалась на сочетании черного с золотой прописью и измельченного рисунка со сложной евро-китайской орнаментацией. Фарфор декорировался в гамме «розового семейства», которая включала розовые, фиолетовые, малиновые, зеленые и охристые тона, а в росписи преобладали картуши, перекликающиеся с очертаниями вееров. В Европе вазы нередко заключались в бронзовую арматуру, делающую изделия еще более нарядными.

И конечно же, свой ярко выраженный декоративный стиль имели кантонские веера (или «мандаринские»), основы которых создавались из расписного лака или слоновой кости, с необыкновенно яркими полихромными экранами (ил. 54, 55, 57, 58).

В последней трети XIX века Запад буквально захлестнула мода на японизм – стилистическое направление, возникшее в результате «открытия» Японии после окончания ее политической изоляции. Представленные на Всемирных выставках в Париже (1867, 1878, 1889, 1900) и в Вене (1873) образцы японских ремесел поразили даже искушенных зрителей. Японизм активно проникает в продукцию европейских мастеров в виде дальневосточных стилизаций, которым, в свою очередь, после-



Веер в модных картинках. Европа. 1910-е гг.

довали и китайцы, и сами японцы в экспортных произведениях (ил. 33, 98–102).

Чрезвычайно важно отметить то обстоятельство, что Восток всегда чутко реагировал на запросы западного заказчика, которые менялись с течением времени. Это касалось и особенностей орнаментации, и материалов, и способов их обработки, и форм, и размеров. Если для стиля ампир, господствующего в Европе в начале XIX века, были характерны маленькие веера, украшенные скромно и вместе с тем изысканно, то во второй половине столетия они становятся большими и нарядными – наряду с росписью и вышивкой изделия дополняются кружевом и страусовыми перьями (ил. 117).

Восток сразу откликнулся на художественные запросы эпохи, именно поэтому увеличиваются размеры экспортных китайских и японских вееров, которые в отличие от традиционных выглядят роскошными. В конце XIX века из Японии поступали в Европу драгоценные произведения из слоновой кости, пластины которых украшались инкрустацией перламутром, поделочными камнями, эмалью и золотым лаком в стиле сибяма (ил. 88–91).

Соединившись со стилистическими чертами второго рококо и некоторыми тенденциями народного искусства ряда европейских стран, японизм (а в более широком значении – ориентализм) побудил к жизни стиль ар-нуво (модерн). Для искусства этого стиля, в том числе для вееров, очевидно стремление к рафинированности и утонченности рисунка и колорита. Нередко в них проявлялись идеи «естественности», заимствованные из дальневосточной эстетики. Отсюда некоторая свобода композиции декора, зачастую строящаяся на асимметрии изящного рисунка. В веерах стиля модерн предпочтение отдавалось росписи с изображением цветов: ирисов, анютиных глазок, орхидей, ландышей, мальвы, маков, колокольчиков, лилий и др. Нередки и дальневосточные мотивы в духе японизма –

например, изображение птиц среди цветущих ветвей сливы (ил. 120).

В 1910-е годы мода обращается к неоклассицизму, и веера этого времени удивительно напоминают маленькие ампирные, чаще всего украшенные пайетками. Постепенно, когда излишняя динамика, нарочитая асимметрия, текучие линии, блеклый колорит ар-нуво несколько приедаются, художественный стиль вееров корректируется принципами неоклассицизма, а затем и конструктивизма, идеями новаторских течений живописи и отчасти элементами народного примитива.

Все перечисленные черты, усиленные новым всплеском моды на Восток, своеобразно синтезируются в стиль ар-деко. В его раннем периоде 1910-х годов еще ощущается связь с модерном, в частности с творчеством художников направления «Мир искусства». Многие из них оформляли спектакли Русских сезонов в Париже, организованных С.П. Дягилевым (1872–1929) в 1907–1914 годы. Так, большим успехом пользовался балет «Шехерезада», эскизы костюмов к которому создал Л.С. Бакст (1866–1924) в своеобразной манере – изысканным нервным каллиграфическим рисунком. Стилистика и образы этого спектакля стали чрезвычайно популярны в декоре вееров (ил. 36).

Новые идеи 1920–30-х годов все дальше отходят от модерна, что, в частности, можно видеть в прикладном искусстве, росписи тканей, в том числе и в веерах – в них изменяется сама форма, приобретающая причудливый абрис, а роспись строится на контрасте цветовых пятен.

Таким образом, ар-деко можно считать определенным завершающим этапом отражения идей ориентализма в западноевропейском искусстве вееров. Что касается восточных, то они продолжают развитие в русле сложившихся эстетических традиций, сохраняя свои стилистические и функциональные особенности.

Европейские веера каталог





1 Складной веер с изображением праздничной сцены (по мотивам фламандской живописи)
Фландрия (?). Около 1700 г. Слоновая кость, роспись в лаковой технике верни мартен
Из коллекции А.А. Васильева



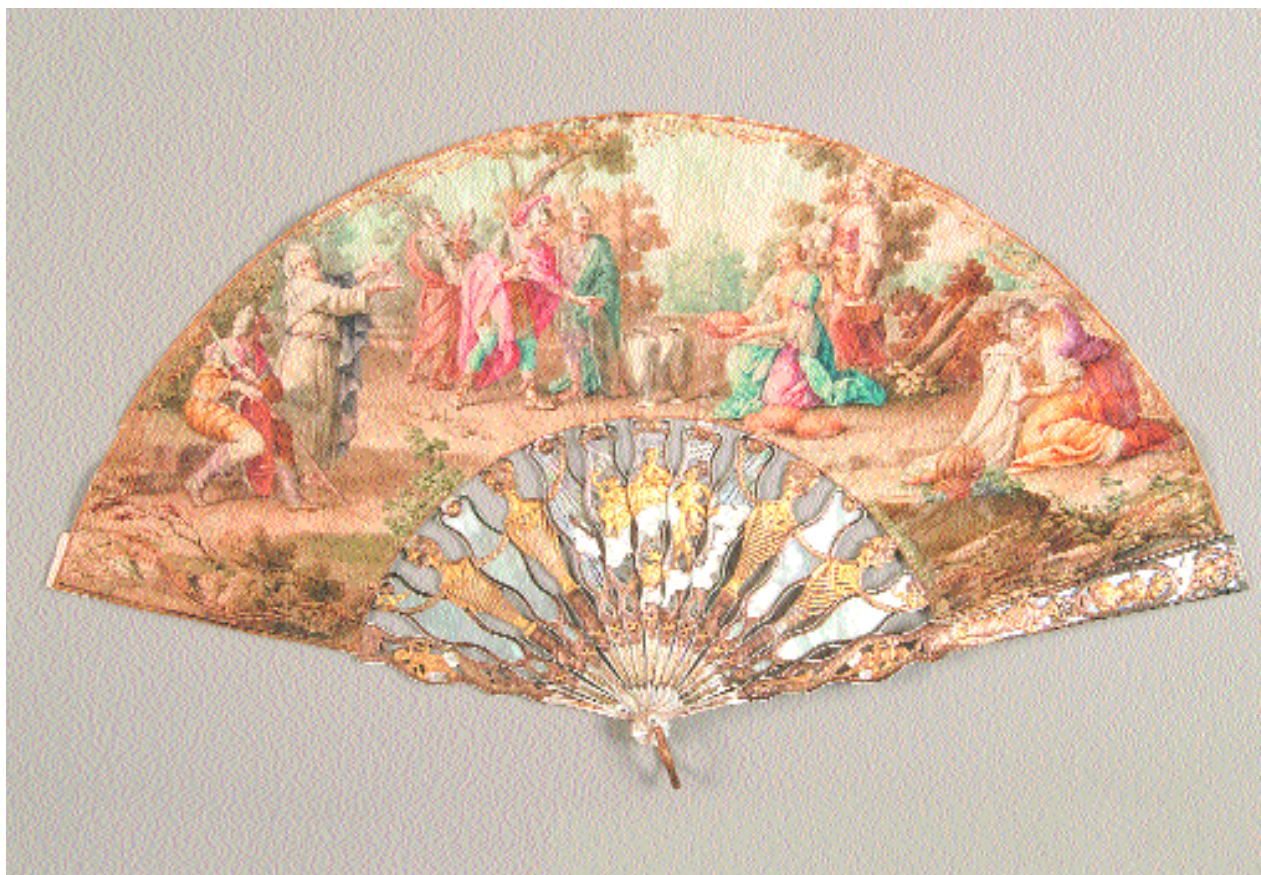
3 Веер «Аврора» с воспроизведением фрески Гвидо Рени (XVI в.) из палаццо кардинала Сципиона Боргезе (Роспильози Паллавичини) во Флоренции.
Италия. 1750—1760-е гг. Лайка, перламутр, панцирь черепахи (20 пластин), кость, металл, роспись, резьба, золочение, инкрустация. *Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-150*



2 Складной веер с росписью «Общество в парке»
Голландия (?). 1750-е гг. Шелк, гуашь, роспись, перламутр с накладками
Из коллекции А.А. Васильева



4 Складной веер с росписью «Венера и Аврора»
Германия. 1750—1760-е гг. Бумага, перламутр (20 пластин), роспись, резьба, позолота
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-182



5 Складной веер с росписью «Авигея перед Давидом»
Франция. Около 1759 г. Пергамент, перламутр (20 пластин), фольга, роспись, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-74



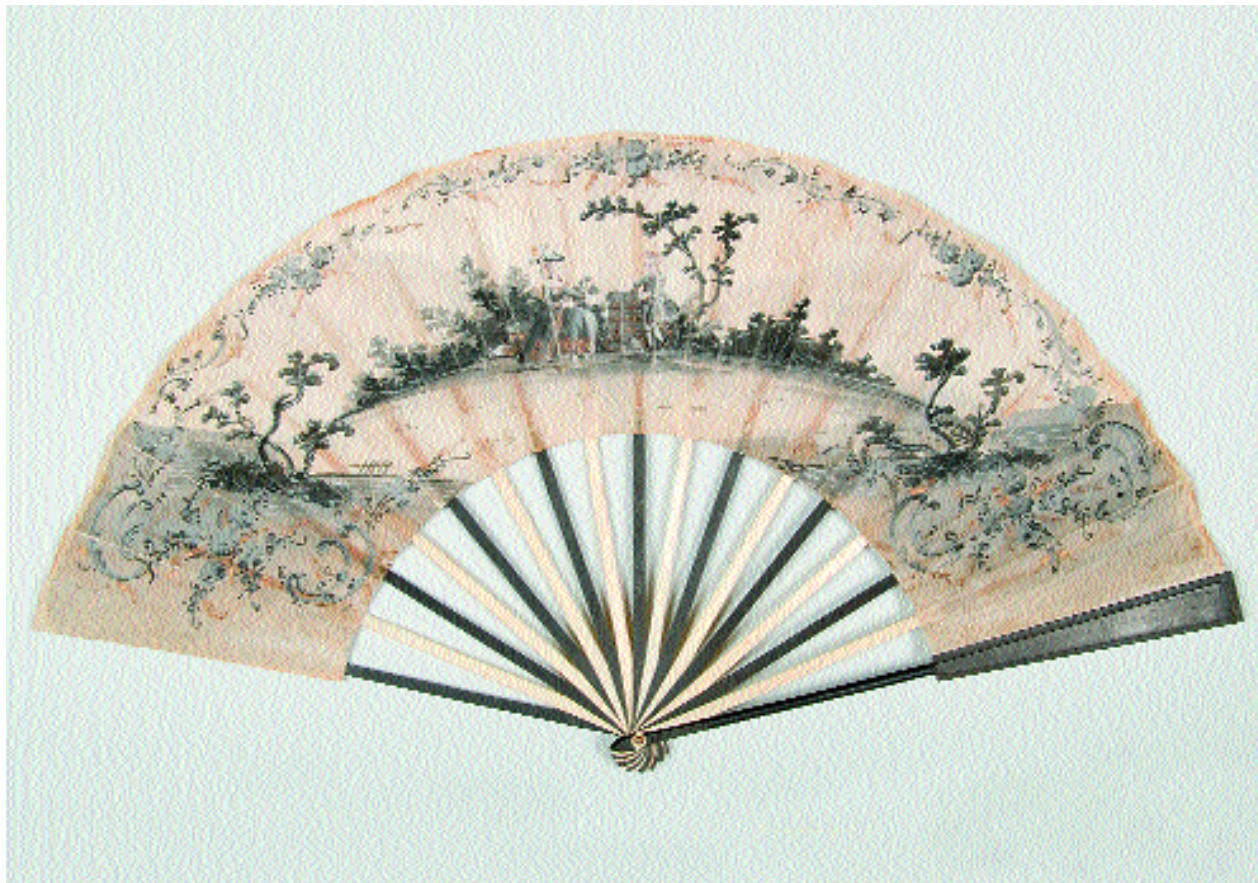
7 Складной веер с росписью «Влюбленные птицеловы»
Франция. Конец 1760-х – начало 1770 гг. Шелк, кость (15 пластин), пайетки, роспись, шитье, резьба, инкрустация.
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-75



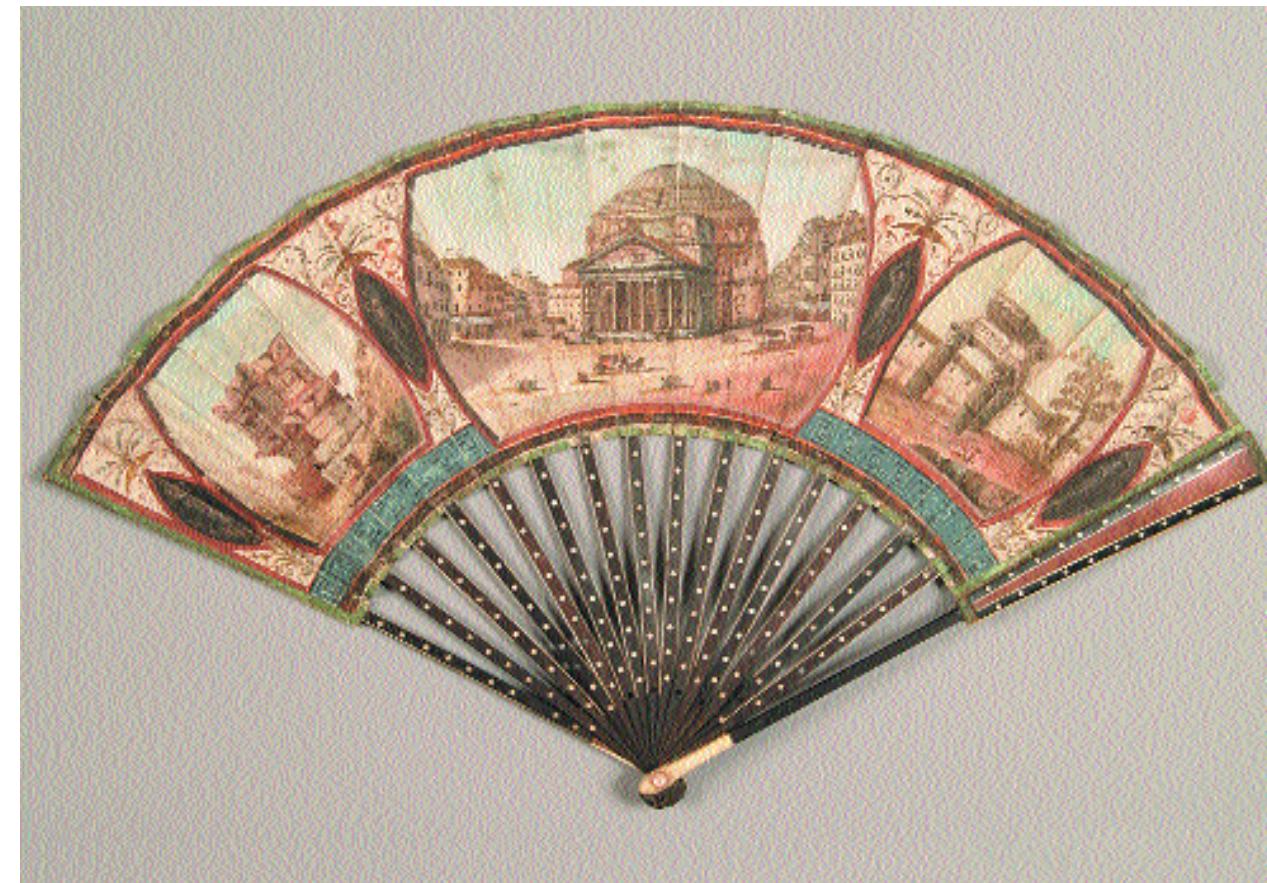
6 Складной веер с росписью «Милосердие Александра Македонского»
Германия (Польша). Середина XVIII в. Лайка, шелк, кость (14 пластин), искусственный жемчуг, роспись, резьба, гравировка. Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-198



8 Веер складной балльный с изображением пасторальных сцен (роспись в стиле Людовика XVI)
Франция. 1770-е гг. Бумага, перламутр, слоновая кость, резьба
Из коллекции А.А. Васильева



9 Веер складной траурный с изображением жанровых сцен среди пейзажа
Англия. Конец 1770-х гг. Бумага, роспись типа «гризайль», слоновая кость, эбеновое дерево
Из коллекции А.А. Васильева



11 Складной веер с росписью «Пантеон»
Италия. 1780-е гг. Пергамент, кость (16 пластин), роспись, резьба, инкрустация
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-151



10 Складной веер с двойным расписным экраном в стиле шинуазри
Голландия. 1780-е гг. Бумага, кость, дерево, панцирь черепахи, перламутр, слюда, лак, фольга, роспись, резьба, инкрустация. Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-6



12 Складной веер с букетом из пайеток на экране
Англия. Вторая половина 1790-х гг. Атлас, рог (19 пластин), пайетки, шелковая нить, шитье, резьба, инкрустация
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-160



13 Театральное опахало с изображением сцены из спектакля «Ричард Львиное Сердце».
На оборотной стороне текст на французском языке
Франция. 1780-е гг. Картон, гравировка, акварель, роспись, слоновая кость
Из коллекции А.А. Васильева



14 Складной веер со сценами по мотивам романа В. Гёте «Страдания молодого Вертера»
Англия. Около 1790 г. Шелк, кость, бумага, пайетки, гравюра, шитье, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-173



15 Веер складной бальный с изображением шиповника
Франция. 1800 г. Шелк, тюль, вышивка шелком и золотыми пайетками, рог
Из коллекции А.А. Васильева



16 Веер-опяхало каминный с изображением античной сцены
Франция. 1800-е гг. Бумага, литография, золоченое дерево, шелковая бахрома
Из коллекции А.А. Васильева



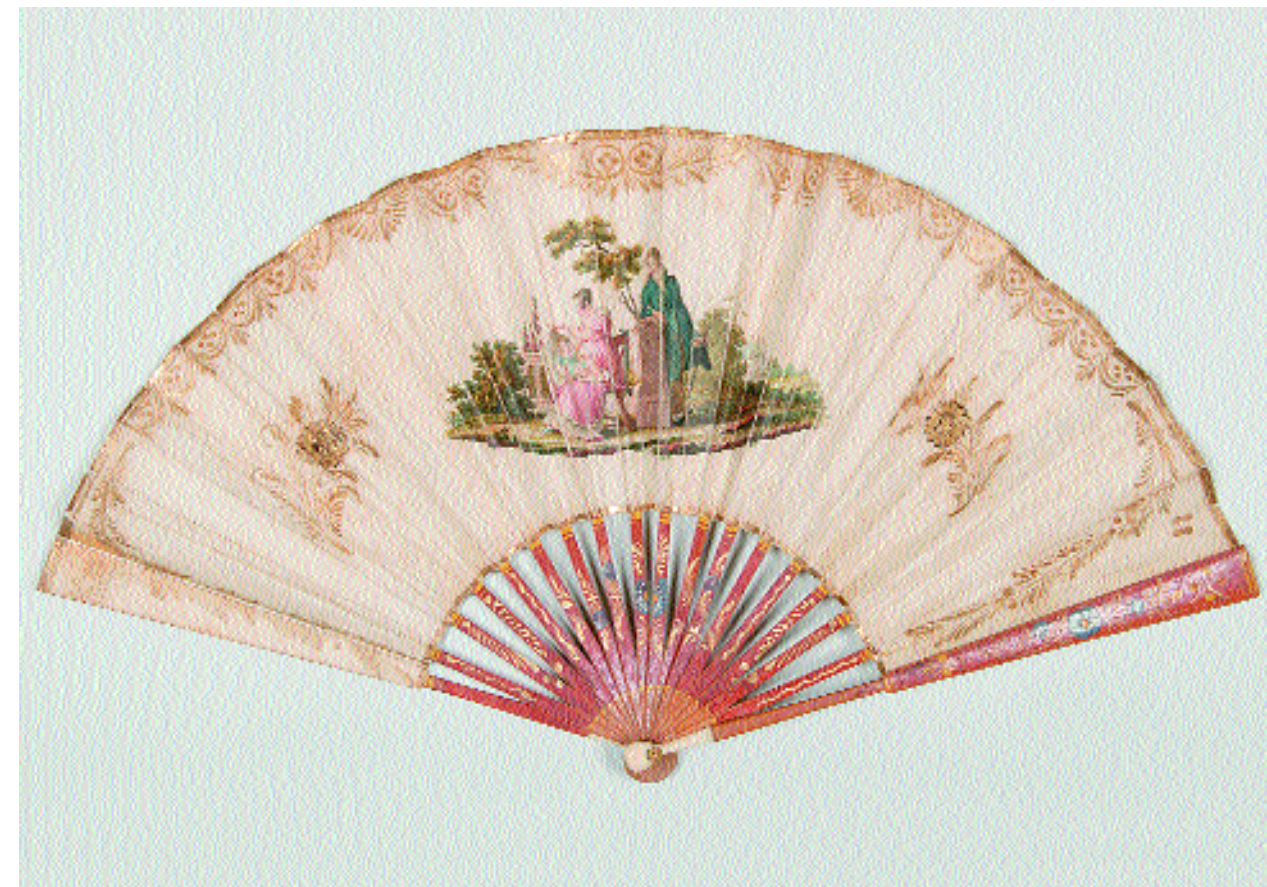
17 Веер складной в стиле пинуазри
Западная Европа. Первая треть XIX в. Бумага, лак, роспись
Из собрания ГМВ. Инв. № 5362 I



18 Веер складной подарочный с цветочным мотивом
Франция, 1815–20-е гг. Шелк, вышивка пайетками, кость
Из коллекции А.А. Васильева



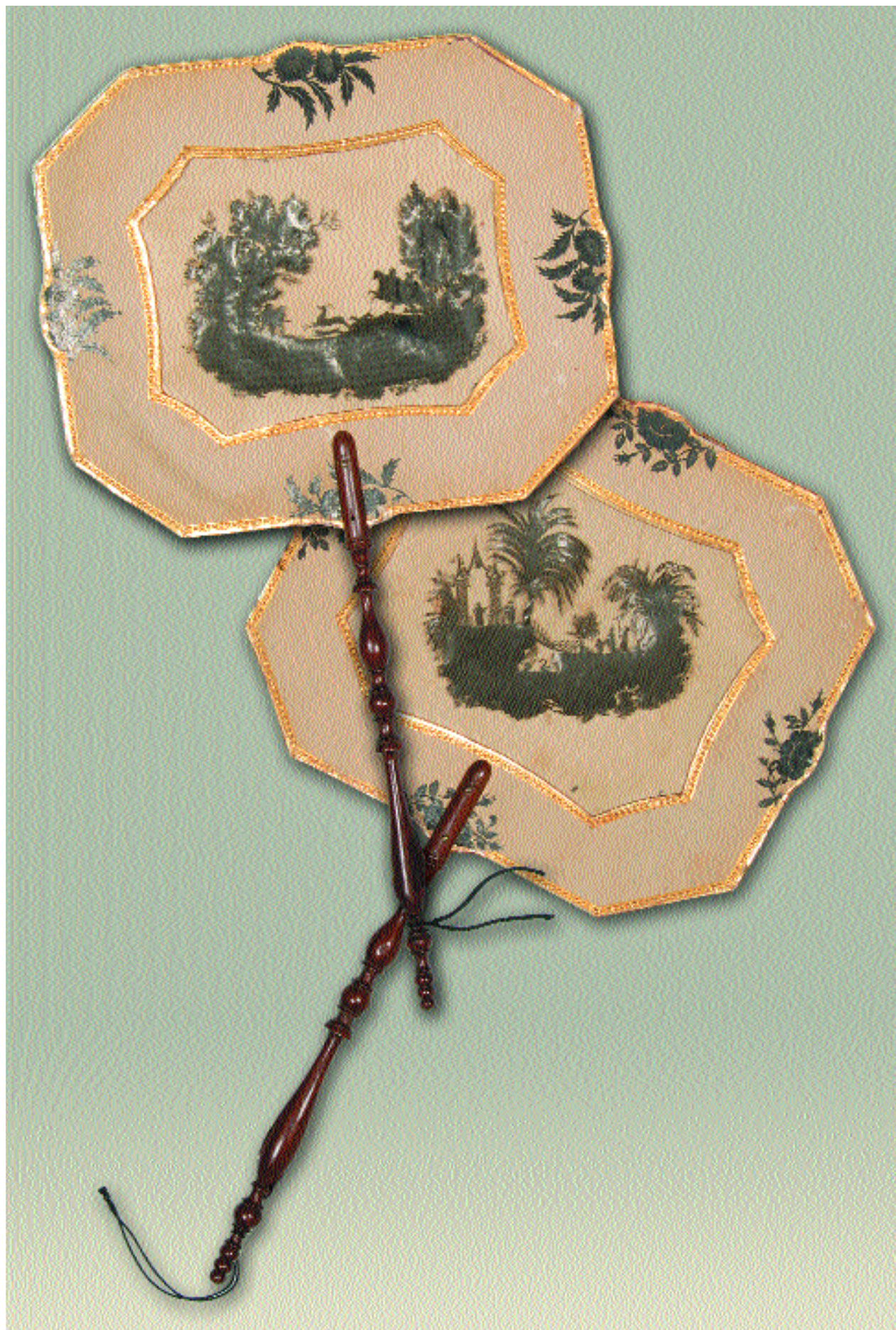
19 Веер панорамный «Общество в парке»
Франция, 1820-е гг. Шелк, бумага, роспись, дерево
Из коллекции А.А. Васильева



20 Складной веер «Сцена в парке»
Франция. Около 1820 г. Бумага, литография, акварель, дерево, роспись
Из коллекции А.А. Васильева



21 Складной веер с росписью «Гуляние в парке»
Германия. 1840-е гг. Бумага, перламутр (18 пластин), фольга, роспись, резьба, инкрустация
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-200



22 Два каминных веера с пейзажами в стиле шинуазри
Англия. 1840-е гг. Шелк, аппликация бумажными силуэтами, эбеновое дерево
Из коллекции А.А. Васильева



23 Веер складной девичий с росписью «Розы и выюнки»
Франция, 1840–50-е гг. Шелк, гуашь, роспись, перламутр, кружево
Из коллекции А.А. Васильева



24 Веер складной бальный с росписью «Пасторальные сцены»
Франция, 1850-е гг. Шелк, акварель, роспись, перламутр, резба
Из коллекции А.А. Васильева



25 Парные каминные веера с росписью «Цветы»
Франция. 1850-е гг. Папье-маше, роспись, дерево
Из коллекции А.А. Васильева



26 Складной веер с росписью «Коррида»
Испания. 1860-е гг. Шелк, кость (14 пластин), роспись, резьба, красное дерево
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-145/1



27 Каламатта. Веер складной свадебный с росписью по мотивам живописи художника Пикю
Франция. 1870-е гг. Фирма «Александр». Бумага, перламутр (20 пластин), шелк, роспись, резьба, плетение
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-102



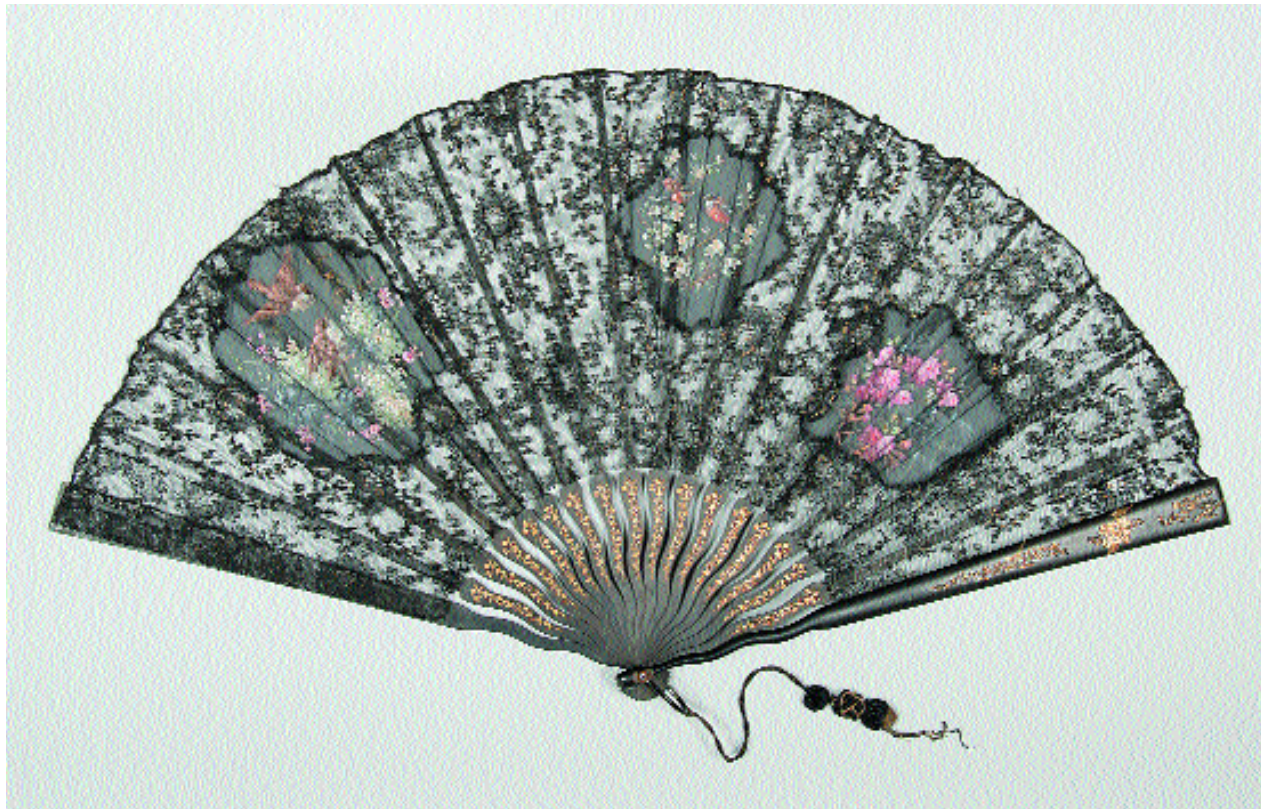
28 Веер-опохало с изображением девушки в венке из роз
Франция. Около 1850 г. Шелк, вышивка по канве, дерево
Из коллекции А.А. Васильева



29 Дайар. Веер складной с расписным экраном
Франция. 1880-е гг. Шелк, перламутр (18 пластин), кружево, роспись, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-114

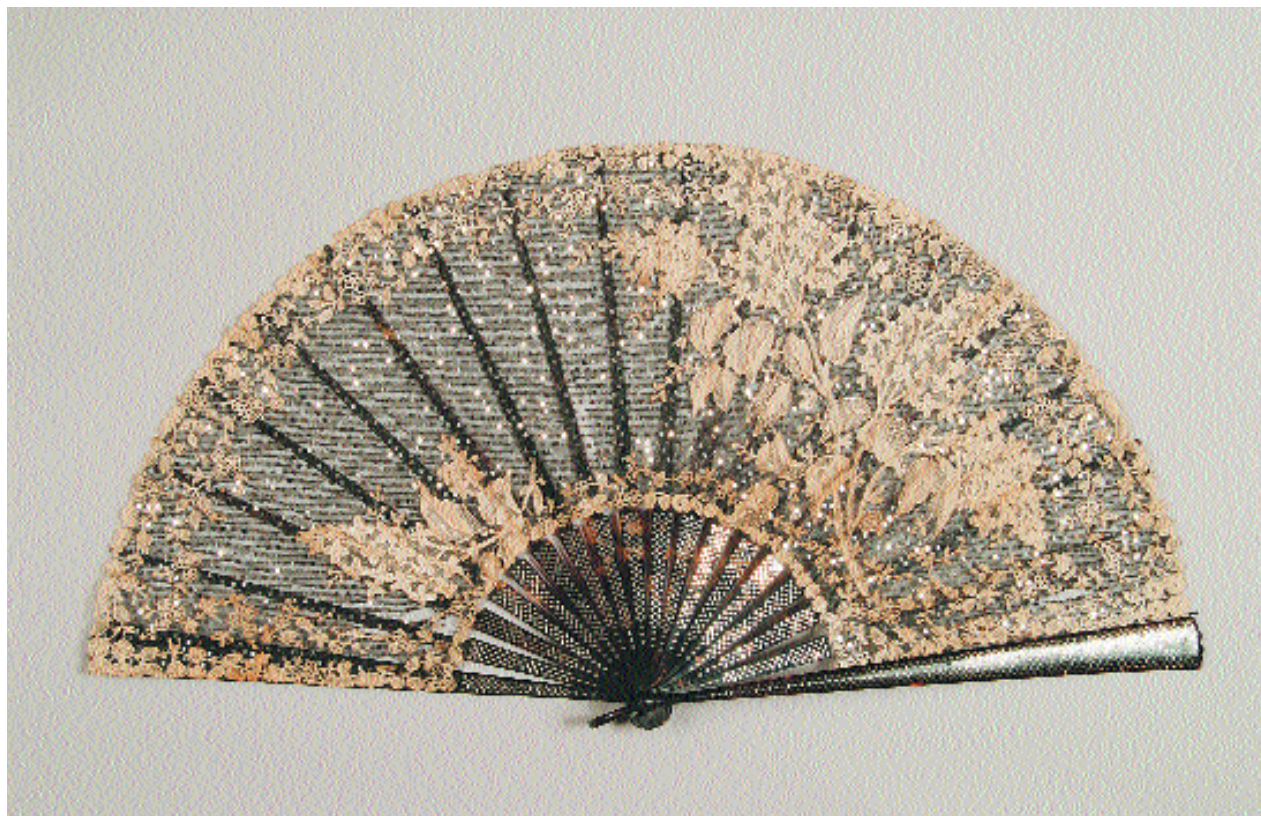


30 Мари Дюма. Складной веер с росписью по рисунку Луи Лелюара «Полет Юноны»
Франция. 1880-е гг. Бумага, перламутр (15 пластин), роспись, резьба, гравировка
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-109



31 Складной веер с изображением цветов и птиц

Франция. 1880-е гг. Кружево шантيلي со вставками из муслина, гуашь, роспись, эбеновое дерево, тиснение, золочение. Из коллекции А.А. Васильева



32 Веер складной

Франция. 1880-е гг. Фирма "Эрнест Кис". Панцирь черепахи (18 пластин), тюль, кружево, пайетки, шитье, аппликация, резьба, инкрустация. Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв № В-108



33 Веер-опохало с росписью «Вода и птицы» в стиле японизм

Франция. Конец 1880-х – начало 1890-х гг. Шелк, мин. краски, роспись, дерево, золочение. Из коллекции А.А. Васильева



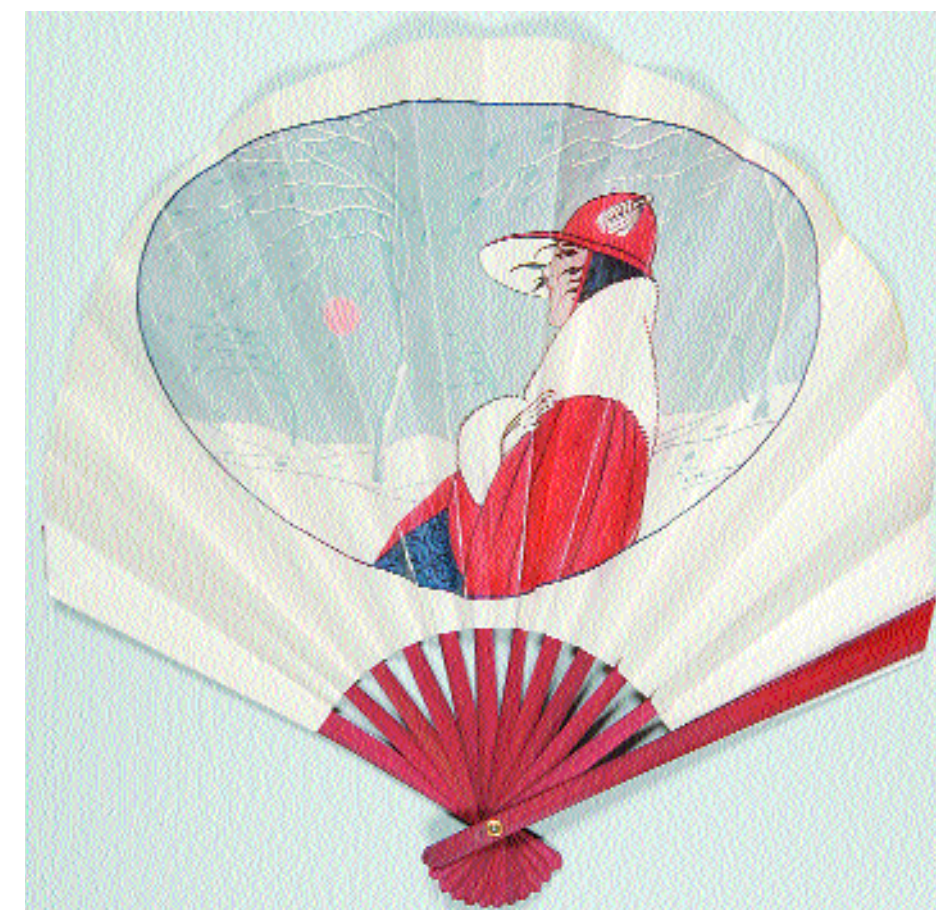
34 Жюль Донзель (сын). Складной веер с росписью «Галантная сцена в парке»
Франция. 1890-е гг. Фирма «Эрнест Кис». Бумага, целлюлоза (18 пластин), роспись, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-122



36 Биндер. Складной веер с изображением персонажей балета «Шахерезада»
(по мотивам рисунков Л. Бакста)
Франция, Париж. 1913 г.
Бумага, печать, дерево.
Из коллекции А.А. Васильева



35 Складной веер с изображением бабочек
Франция. Начало XX в. Шелк, роспись, дерево
Из коллекции А.А. Васильева



37 Складной веер с печатным изображением «Зима»
Франция, Париж.
1920-е гг. Бумага, печать, дерево
Из коллекции А.А. Васильева



Л.А. Шмотикова

Китайские веера

Китайская традиция приписывает изобретение веера мифическому императору древности Шуню. В период Инь (1300—1060 гг. до н.э.), как говорят предания, знатные люди применяли веера во время обрядов.

Согласно письменному свидетельству, употребление веера было введено позднее, по приказу основателя чжоуской династии У-вана (1027 г. до н.э.), и уже в эпоху Западная Чжоу (XI в. — 771 г. до н.э.) люди стали украшать веера рисунками и нефритовыми подвесками. Несмотря на существующие предания, логично предположить, что этот предмет не был введен в обиход по чьей-то воле, а появился из естественной потребности человека получить прохладу в жаркий душный день.

Это назначение веера зафиксировано в обозначаемом веер китайском иероглифе *шань*, состоящем из двух элементов — «крыша» и «перья», что свидетельствует о том, что роль опахала для создания искусственного ветерка и получения прохлады в помещении первоначально выполняли перья. Легенды же, связывающие появление веера с именами почитаемых древних правителей, показывают, что он не был в Китае обычным бытовым предметом, а являлся важнейшим атрибутом различных обрядов и придворных церемоний.

О том, что веера широко применялись в Древнем Китае уже в эпоху Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.), говорят не только мифы и легенды, но и археологические находки в погребениях

того времени. В известном захоронении Мавандуй I близ Чанша (III—II вв. до н.э.) было обнаружено два веера, разных по размерам, но одинаковых по конструкции и похожих на «флажок». Их рабочая поверхность имеет форму трапеции, основание которой прикреплено к рукоятке. Движение воздуха возникает при вращении его вокруг рукоятки. Находка свидетельствует о том, что в то время такой предмет был привычной принадлежностью обихода, необходимой вещью, без которой уже невозможно было представить жизнь человека в этом или ином мире, а значит — и достойной погребения.

Впоследствии веера подобной формы в Китае не использовались. Вместо них широкое распространение получили другие типы, существующие и в настоящее время.

В первую очередь это появившийся в первых веках нашей эры веер с плоским экраном — овальным или круглым, обтянутым шелком или бумагой, — и рукояткой из дерева или бамбука, укрепленной посередине. Столь же популярным в Китае стал и складной веер, вошедший в употребление несколько позднее. По одной версии, он был изобретен в Китае в V веке, по другой — проник в страну извне, спустя почти пять столетий, после того как прибывшие в 988 году японские монахи доставили в Китай два образца складывающихся вееров. Их форма и конструкция не только прижились на китайской почве, но полюбились настолько, что в последующие века, когда складной веер вышел за пределы Срединной империи и начал свое странствие по свету, что произошло не позднее XVI века, он получил название «китайский веер».

Сценка в саду. Фрагмент картины на веере. Китай. Начало XX в. Шелк, вод. краски

По мнению европейцев, именно складной веер был тем предметом, без которого нельзя представить себе китайца.

Действительно, в китайском быту веер (любого типа) имеет разнообразное назначение, причем в Китае он не является исключительно женским атрибутом. Им пользуются все – мужчины и женщины, император и придворные, чиновники и простолюдины. Мужчины повсюду носят его с собой в рукаве или за поясом. Им закрываются от солнечных лучей, отгоняют докучливых насекомых, создают прохладу или раздувают огонь в очаге, закрываются от пыли, летящей из-под колес мчащейся повозки. В разговоре его могут неожиданно привести в движение, чтобы акцентировать внимание собеседника на каком-то предложении или слове.

В китайском средневековом этикете «язык веера» помогал избегать щекотливых ситуаций. Закрывающийся веер в руке чиновника означал конец аудиенции; знакомые, если почему-либо не хотели здороваться при встрече и беседовать, закрывали лицо веером, делая вид, что не заметили друг друга. Сановников высших рангов в поездках сопровождали «веера скромности» – большие нескладывающиеся опахала, за которыми укрывались, если хотели переменить платье.

Веер в руке чиновника даже самого низкого ранга, как и длинные ногти, был знаком социального престижа, принадлежности к кругу людей, не имевших нужды заниматься физическим трудом. В Китае свыше тысячи лет действовала экзаменационная система по отбору претендентов на государственную службу. Экзамены требовали разносторонней и глубокой подготовки в области древней классической литературы, знания канонических конфуцианских книг, поэзии, каллиграфии и т.д. Так, для успешной карьеры во времена династии Цин (1644–1911) китайцы должны были сдавать трехступенчатые конкурсные экзамены – сначала уездные, затем провинциальные, и в заключение – столичные. Учитывая сложности иероглифической письменности, грамотный человек, который готовился к таким испытаниям, пользовался в китайском обществе уважением окружающих, а овладевших такой суммой знаний и выдержавших очередной экзамен ждали почет и уважение сограждан, а также хорошие должности.

Можно приводить множество примеров применения веера в быту разных слоев общества, но именно круг образованных людей, владев-

ших каллиграфией и тонкостями стихосложения, создал в Китае особую культуру веера как средства эмоционального и интеллектуального общения, как предмета, органично вплетенного в канву китайского искусства и наполненного духовным содержанием.

Красноречивым подтверждением этого могут служить уходящие в глубь веков письменные свидетельства и предания, с почтением передающиеся из поколения в поколение. Они порой рассказывают о веерах древности и раннего средневековья гораздо больше, чем дошедшие до наших дней образцы. Ведь, что ни говори, веер – вещь хрупкая и недолговечная – от частого употребления приходит в негодность, а литературные источники позволяют вернуться к истокам традиций, которым в китайской культуре суждена была долгая жизнь и которые так или иначе сохраняются по сей день.

Если обратиться к «следам вееров» в истории Китая, то прежде всего вспоминается рассказ о Бань Цзе-юй, фаворитке императора Чэнь-ди (I в. до н.э.). Она славилась не только красотой, но умом и литературным талантом. Когда император разлюбил ее и предпочел другую наложницу, покинутая женщина подарила ему шелковый веер со стихами, в которых оплакивала свою судьбу, горько сетуя, что уже не нужна императору, как людям осенью не нужен веер. С тех пор выражение «осенний веер» стало поэтическим образом покинутой жены. Важно обратить внимание на тот факт, что для своего прощального послания красавица выбрала именно веер. Возможно, уже тогда он считался глубоко личной вещью, с которой владелец не расставался, который хранил частицу его души и которому можно было доверить сокровенные мысли и чувства, как это сделала, например, поэтесса V века Тао Е. В ее стихотворении веер выступает в роли молчаливого исповедника и защитника, столь же прекрасного, сколь и героиня:

*Веер мой круглый, ты весь в самоцветах,
Блеск твой – подобие лунного света.
В думах о милом я. Можно ль не думать! –
С ним разлучилась я солнечным летом.
Веер мой круглый, всегда ты со мною.
Я за тобою лицо мое скрою:
Так исхудала, его ожидая,
Что даже встречи пугаюсь порою.*

(Пер. М. Басманова)



У Фухань. Каллиграфия на веере и фрагмент гарды. Первая половина XX в. Бумага, золочение, тушь, бамбук, резьба

Традиция отношения к вееру как к средству общения наиболее ярко проявилась в веерах, которые можно условно назвать «интеллектуальными». Они были связаны с представителями сословия ученых – образованных людей, которые являлись в равной степени и литераторами, и философами, и поэтами, и художниками, для которых прежде всего важна благородная работа духа в познании мира. Они ценили прогулки в горах, чтение, рыбную ловлю, любование пейзажем, тихую беседу с другом, игру в шашки.

Их переживания, размышления облекались в разные формы: в поэзии это лирическая миниатюра, в живописи – лист из альбома или свиток, который хранят свернутым и лишь изредка разглядывают в одиночестве или в кругу близких людей. Веер, часто находящийся в руках и максимально приближенный к человеку, был также включен в число «интеллектуальных» предметов. На его поверхности можно нарисо-

вать возникший в воображении художника образ, написать посвящение другу, излить внезапно нахлынувшее чувство.

В связи с этим вспоминается имя Ван Сичжи (IV в.), который считается в Китае непревзойденным каллиграфом всех времен. В его жизнеописании повествуется о том, как он любовался красотой полета диких гусей, наблюдал естественные движения шеи птицы и стремился перенести их грацию в каллиграфию. Однажды художник повстречал в горах торговку веерами и на каждом написал по пять иероглифов. Женщина пришла в ужас, считая товар безнадежно испорченным, и накинулась на незнакомца с руганью. Каково же было ее удивление, когда люди, узнав, что иероглифы написаны Ван Сичжи, стали предлагать за веера огромные суммы. За этими чудачествами поступками художника стояла философия жизни ученого-интеллектуала, которая сформировалась в ту эпоху, когда жил Ван Сичжи. Уже с тех времен изображения на веерах стали создаваться и по случаю, и невзначай, и в подарок другу и любому приглянувшемуся незнакомцу. А веер с собственноручно выведенной на нем каллиграфической надписью или рисунком считался одним из самых изысканных подношений.

Таким образом, судьба этого небольшого предмета оказалась неразрывно связанной не только с развитием ремесел, но с историей живописи и каллиграфии, стоявших в средневековой иерархии искусств Китая на высшей ступени. Так же как и в живописи, восприятие изображения на веере требовало от зрителя не только эмоционального соучастия, но и интеллектуального, поскольку и сюжеты, и каллиграфические строки зачастую были полны потаенного смысла, который раскрывался в потоке ассоциаций.

В Музее Востока имеется небольшая коллекция складных вееров второй половины XIX и XX века, которые по стилю росписи и оформлению можно определить как «интеллектуальные». Веер «Бамбук у скалы» создан художником Жун Цзэцином (середина XX в.) (ил. 46). На нем помещена фрагментарная асимметричная композиция, представляющая красный бамбук, вырастающий из-за зеленой скалы. Согласно китайской традиции, первым, кто стал писать бамбук киноварью, считается Су Ши (1036—1101), которому принадлежит знаменитая фраза: «Чтобы писать бамбук, надо сначала создать его образ в душе». «Дунпо (Су Ши) как-то написал бамбук

киноварью, — рассказывается в легенде. — Все, кто увидел этот свиток, изумленно воскликнули: «Разве бывает красный бамбук?!» — «А разве он бывает черным?!» — ответил великий Су Ши», намекая на то, что в период Пяти династий некая госпожа Ли при лунном свете увидела тень от бамбука на окне и стала писать бамбук тушью, положив начало одному из излюбленных жанров китайской живописи.

На другом веере XIX века (ил. 38-39) изображен сам Су Ши (Су Дунпо), плывущий с друзьями на лодке по глади озера, берега которого окружены нависшими скалами. Как и на всех других «интеллектуальных» веерах, на его оборотной стороне помещен каллиграфический текст, который по смыслу связан с сюжетным изображением. Он мог быть выполнен самим художником росписи, а мог принадлежать кисти другого мастера-каллиграфа.

Подобная наполненность аллюзиями и ассоциациями превращает созерцание китайских произведений искусства в изысканное занятие, требующее игры воображения. При небольшом наборе традиционных сюжетов и мотивов, когда ценилось мастерство их интерпретаций, это расширяло границы восприятия и делало образы более емкими. Веер в руке со знакомым изображением давал совершенно уникальную возможность помимо словесного общения вести со своим собеседником безмолвный диалог эмоций, воспоминаний. Естественно, для таких духовных контактов был необходим огромный запас книжных знаний, энциклопедическая образованность и чуткость к восприятию прекрасного.

Особая тема китайской живописи — пейзаж, о его первостепенном значении в китайском искусстве сказано много слов. Веера, как и альбомные листы, выполняли одно из предназначений этого жанра: они позволяли, по образному выражению художественного критика второй половины XVII века Ли Юя, «наслаждаться своего рода путешествием лежа», т.е. не выходя из дома.

Веер «Пейзаж с красными деревьями» XIX века (ил. 41) вполне дает такую возможность «странствия в мечтах». Можно долго рассматривать изображенные на первом плане строения, плутать между деревьями, устремляться к виднеющемуся в дымке храму, следовать взором за прихотливыми изгибами горных массивов. Его колористическая гамма на основе тонких кра-



Веер «Пейзаж с красными деревьями». Лицевая сторона и фрагмент гарды. Китай, XIX в. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево, резьба, рог

сочных нюансов способствует спокойному, умиротворенному настрою. В композиции художник совмещает два плана: если веер раскрыть полностью, перед глазами постепенно разворачивается панорама, как на горизонтальном свитке, если частично — то каждый фрагмент воспринимается как законченная картина на вертикальном свитке. Гарды веера выполнены из бамбука и украшены тончайшей резьбой с изображением устремленного вверх дракона, преследующего пламенеющую жемчужину, — символ весенней грозы, оплодотворяющей землю. Когда веер закрыт, он кажется маленьким изысканным резным жезлом.

Сюжет росписи веера Ли Фэнлю (1950) «Ученый с мальчиком-служкой» (ил. 47) представляет уже не воображаемое, а реальное путешествие и иллюстрирует пристрастие интеллектуалов к странствиям, которые открывают им красоту и разнообразие мира. Бамбуковые планки веера и гарды гладкие и хорошо отполированные, и их естественный блеск подчеркивает утонченность светлой гаммы узоров тонированной бумаги.

Своеобразно решен веер, созданный в 1954 году двумя мастерами. С одной стороны Хуан Часи изобразил птицу майну на ветке мэйхуа (цветущей сливы), на другой – Сян Дицзун написал пейзаж (ил. 48–49). Свои композиции художники решили в разных манерах. Пейзаж исполнен тонкой изящной линией и небольшими пятнами на золотистом фоне бумаги, что создает образ хрупкой природы, рождающий легкие, едва уловимые эмоции. В том же стиле написан и каллиграфический текст, состоящий из тонких подвижных линий и штрихов. Совсем иначе, в яркой декоративной манере, выполнена композиция на оборотной стороне, составленная из зеленых листьев бамбука и птицы, сидящей на ветке цветущей сливы. Она относится к жанру «цветы-птицы», не менее популярному в Китае, чем пейзаж, и отражающему другой взгляд на природу. Деревянные гарды веера украшены инкрустацией перламутром. Изображены различные виды треножников и ваз. Воспроизведение древних сосудов – это напоминание о любви образованных китайцев к антикварным предметам, «древним игрушкам», как будто бы бесполезным, но в то же время вобравшим в себя непостижимую глубину вещей. Умение получать наслаждение от их созерцания рассматривалось как признак тонкого ценителя искусства, благородного ученого мужа.

В каждом произведении из этой группы вееров художник создал особый образ, а все вместе они дают целостную картину мира. Кроме того, в росписях на веерах здесь представлено и все разнообразие живописных манер. Так, на веере художника Цзин Яня (середина XX в.) (ил. 50) изображены неяркие цветы белого пиона, голубого ириса, розовых соцветий персика с зелеными и черными листьями. Изысканное колористическое решение, основанное на тоновых градациях разноцветных красок и черной туши в сочетании с золотым фоном, приглушенным крапинками, рождает впечатление утонченной роскоши, которое усиливается за счет простого темного обрамления.

В совершенно иной манере художником Е Фыном (1944) расписан веер с изображением плодов (ил. 51). Он решен в стиле вэньжэньхуа – «живописи ученых», главным выразительным средством которой была черная тушь, ее линии разной толщины, размытые пятна разной интенсивности. Близка этому стилю сочная живопись

«Мушмулы» (ил. 44–45), выполненная цветными красками и тушью мастером Тан Динчжи в первой половине XX века.

Веер «Хризантема у изгороди» (ил. 42–43), принадлежащий кисти художника Ван Чжэня (1866–1938), – это напоминание об известном каждому китайцу стихотворении:

*Хризантему сорвал
Под восточной оградой в саду,
И мой взор в вышине
Встретил склоны Южной горы.*

(Пер. Л. Эйлина)

Эти строки принадлежат поэту Тао Юаньмину (365–427), чье творчество оказало огромное воздействие на последующие поколения поэтов, о чем свидетельствуют не только хвалебные отзывы о его стихах, но и многочисленные комментарии к его текстам.

В произведениях жанра «цветы и птицы» присутствует еще один аспект восприятия живописных образов – это заключенные в них благопожелания. В Китае любому человеку ясно, что пион служит пожеланием богатства и процветания, хризантема – долголетия, бамбук воплощает образ ученого, вбирающего знания подобно тому, как ствол этого растения наполняется водой. Цветущая ветка сливы напоминает о наступлении Нового года, о весне и символизирует жизненную стойкость.

Сюжет «Восемь коней Му Вана» (ил. 40), исполненный Пу Сунчуанем в 1856 году, являет собой обращение к истории, столь любимое в китайской культуре. Князь Му Ван (X в. до н.э.), по преданию, имел коней, обладавших необычными способностями. Один из них мог на скаку не касаться копытами земли, другой мчался быстрее птицы и за одну ночь мог проскакать десять тысяч ли, у третьего были крылья и т.д. Восемь коней, в целом олицетворяющие целеустремленность и силу, – еще одна постоянная тема китайской поэзии и живописи.

Веера, выполненные в духе живописи ученых-интеллектуалов, имеют соответствующее обрамление. Для каркаса и боковых пластин-гард чаще всего использовался бамбук. Эстетические запросы интеллектуалов определялись стремлением к изысканной простоте и отрицанием вульгарной роскоши. Им был присущ утонченный вкус, способность ценить простые формы и красоту природного начала,



Хуан Часи. «Майна на дереве мэйхуа». Китай, 1954. Роспись веера и фрагмент. Бумага, золочение, вод. краски, дерево, инкрустация

умение восхищаться любым моментом и каждой деталью бытия.

Композиции боковых пластин построены по подобию вертикальных свитков. Среди них встречаются подлинные шедевры резьбы – у веера с изображением мушмулы на замковых пластинах изображены с одной стороны лягушка среди тростника, с другой – белка на виноградной лозе (ил. 44–45).

Широкое распространение получили в Китае так называемые веера даосов. Они имели вытянутую форму, имитирующую фигурный древесный лист, и делались из простых, неброских материалов: соломки, бамбука, дерева. Подобный веер является атрибутом Хань Чжунли, одного из восьми легендарных даосских бессмертных, в руках которого веер приобретал магическое свойство оживлять умерших. Именно поэтому изображение такого веера становится символом здоровья и долголетия (ил. 68).



Среди городского населения были популярны круглые шелковые веера, украшенные вышивкой или росписью и привязанными к ним шелковыми кистями. Изготавлившие их мастера чаще всего следовали жанру «цветы и

птицы», на экранах вееров можно увидеть также изображения красавиц, играющих детей, жанровые сценки. Веера были непременным дополнением яркого наряда красавицы.

*Я желал бы стать веером из бамбука,
чтоб держать в себе ветер прохладный
и быть в мягкой твоей ладони.*

(Пер. В. Алексеева)

Эти строки из поэмы Тао Юаньмина (365—427) «Запрет на любовь» показывают не только силу чувств поэта — ради близости к возлюбленной он мечтает стать бамбуковой ручкой ее опахала. По-видимому, здесь представлен ставший уже устойчивым образ — красавицу просто невозможно было представить без подобного атрибута.

В музее хранятся два веера, декор которых выполнен в технике вышивки гладью. Они имеют схожие мотивы: сосна, декоративная скала и птицы (ил. 52, 53). Большой интерес представляет веер с изображением красавиц, сидящих у окна. Здесь вышивка органично дополнена тонкой росписью тушью и водяными красками. Только росписью водяными красками выполнен веер «Сцена в саду» (ил. 62). Сады, пусть даже крохотные, непременно включались в комплекс жилых построек, в них, как правило, устраивали небольшие бассейны с рыбками, наблюдать за которыми так нравилось китайцам. Плавающие рыбки — еще один популярный мотив китайской живописи и прикладного искусства. На музейном веере (ил. 59) в нежной розовой гамме изображены рыбки-телескопы, любоваться которыми, как и «путешествовать лежа», можно не выходя из комнаты.

Особая роль принадлежит вееру в спектаклях Пекинской оперы. Эта своеобразная форма китайского сценического искусства сложилась к XVIII веку, вобрав традиции многочисленных локальных театральных жанров, корни которых, в свою очередь, уходят в древние ритуальные музыку и танцы, в том числе с использованием веера.

Репертуар Пекинской оперы состоял из определенного набора пьес. Стилистика их постановок основана на особом роде условности, свойственной любому музыкально-пластическому жанру, усиленной в данном случае спецификой китайских представлений. На сцене практически отсутствовали декорации, зрители, как правило, хорошо знали содержание пьес, по-

этому все их внимание обращалось на актеров, выступавших в театральных костюмах, отличающихся преувеличенной парадностью и яркостью, которые акцентировались орнаментальным актерским гримом. От актера не требовалось создания иллюзии действительной жизни. Не только амплу актеров были строго определены, но и исполнение той или иной роли канонизировано и сводилось к четко заданному набору сценических приемов, которые китайский актер должен был максимально точно воспроизвести.

Зрители оценивали степень мастерства владения актерской техникой. Она базировалась на пластической выразительности разнообразных утрированных поз, движений рук, своеобразного сценического шага, выражения глаз и необычной манере сценической речи, основанной на голосовых модуляциях звуков фальцетного пения. Этот экспрессивный ритм движения, звука и цвета не изображает действие, а лишь обозначает его. Первоклассному актеру не нужны реальные предметы, он своей игрой создает необходимое впечатление. Поэтому действия актеров воспринимались символически. Так, плетка в руке персонажа превращает его в глазах зрителя в наездника на коне, весло означает его переправу через реку, а особое волнообразное движение веером — полет диких гусей. Поскольку веер был необходимым дополнением костюма, он обрел особый статус в театральном реквизите. А владение искусством игры веером стало обязательным для актера.

В Пекинской опере многие танцевальные движения производятся с веером, с его помощью расставляются эмоциональные акценты. Важен рисунок движения веера, то открытого, то закрытого, то поворачивающегося. В классических пьесах «Прогулка в саду» и «Прерванный сон» на словах «цветы пиона хотя и красивы» надо в такт музыке слегка ударить веером по руке (на слове «хотя»). На фразе «слышится щебетание ласточек и переливчатое пение иволги» героине нужно раскрывать веер и, покачивая бедрами, идти легкой походкой плечом к плечу со служанкой. Это может быть не очень заметно, но, по мнению ценителей, вносит особый акцент в рисунок роли.

Существует более сложный прием, заключающийся в умении актера соединить движения веера, описывающего небольшие круги, с движением левой ноги, которая вытягивается, как буд-



Театральный лубок. Сцена из пьесы «Похищение золотой пайзы (знака сановника)» по мотивам судебного романа XIX в. «Дела, разобранные судьей Ши» Китай. Конец XIX — начало XX в.
Бумага, ксилография, раскраска, белла

то нащупывая место, куда ступить. В пьесе «Опьянение Ян Гуй-фэй» в характеристике эмоционального состояния главной героини веер играет важную роль. С его помощью актер (женские роли в классической китайской опере исполняют мужчины) передает изменения настроения наложницы от момента, когда она, полная счастья, ждет императора, до глубокого разочарования, когда узнает, что тот отправился к другой наложнице.

Важную функцию выполняет веер в пьесе «Улыбка, купленная дорогой ценой». Завязкой действия служит ссора главных героев — девушка неловко роняет веер, а юноша позволяет себе нелестные замечания по этому поводу. В следующих сценах героиня выражает свою обиду, исполняя арии и танцы с веером. Юноша не сразу находит способ примирения. После неудачных попыток он достает расписные, богато украшенные веера и показывает их девушке, но та с досады рвет один из них, затем другой, а юноша протягивает ей третий. Она также рвет его, и тут, наконец, улыбка появляется на ее лице.

Своей спецификой обладают китайские экспортные веера. Они начали вывозиться на Запад не ранее XVII века; впрочем, экземпляры этого периода крайне редки. Это были веера из кости, получившие в Европе название бризе. В самых ранних образцах бризе ажурные прорези пластин изготовлялись методом высверливания небольших отверстий, а гладкая часть покрывалась росписью, имитировавшей модную тогда роспись японского фарфора имари, за что веера с таким декором и получили название китайские имари. В 1730—1760 годах упоминания об экспорте вееров в европейских источниках отсутствуют, но затем наступает «золотой век» китайского экспорта разнообразных типов этих изделий. На рубеже XVIII—XIX веков китайские имари постепенно сменились веерами, оформление которых выполнялось в технике виртуозной резьбы, превращающей пластины кости в тончайшее прозрачное кружево (ил. 67).

Во второй половине XIX века наибольшей популярностью и спросом в Европе, по свидетельствам современников, пользовались так называемые «мандаринские» веера, поскольку португальцы именовали китайских чиновников, чьим непременным атрибутом был веер, мандаринами. Другое название этих вееров — «кантонские», так как экспортная продукция

поступала в основном из портового города Кантон. Характерной особенностью этих вееров являются бумажные экраны, покрытые росписью гуашью в манере китайской «прибрежной школы», использующей плотные, насыщенные цветом краски. Обычно это сцены в интерьерах, садах, где представлено большое количество фигур, иногда с лицами из раскрашенной слоновой кости. Стилистика росписи близка стилистике костюмов и грима Пекинской оперы. Для западного покупателя, жаждущего восточной экзотики, они были олицетворением непостижимого таинственного Востока.

«Мандаринские» веера имели каркасы из слоновой кости, лака, перламутра, серебра и панциря черепахи, при этом кажется невероятным то многообразие вариантов, которые создавали из таких дорогих материалов китайские мастера. Пластины из слоновой кости могли покрывать тончайшей резьбой, а могли оставить гладкими. Если же каркас был лаковым, то использовали черный или красный лак, покрытый изящным золотым рисунком, а иногда цветной росписью. Серебряный станок выполнялся в технике филигрании и дополнялся вставками из эмалей и полудрагоценных камней.

Предметом экспорта в Европу была еще одна группа складных вееров. Их каркас из слоновой кости покрывался тончайшей резьбой, а экран из атласного шелка цвета слоновой кости украшался вышивкой гладью шелковыми же нитями пастельных цветов. Мотивы были традиционными: цветущие ветки, порхающие птицы и бабочки, и, как обычно у китайских мастеров, многообразие сюжетных вариаций придавало каждому вееру особое очарование. Эти красивые, роскошные веера использовались на балах и были прекрасным дополнением к нарядным платьям светских дам, а сияние и переливы шелка в колыхающемся пламени свечей только усиливало атмосферу праздничности (ил. 63, 64).

Китайских вееров из перьев, также экспортировавшихся на Запад, сохранилось мало. Для оформления экранов использовались чаще всего крупные белые перья, поверхность которых украшалась живописью. В верхнюю часть веерной композиции нередко добавляли павлиньи перья для придания особой декоративности и блеска (ил. 60, 61).

Следует отметить, что веер является произведением, выполненным в комплексной технике.

Каждое изделие – это результат работы нескольких мастеров: художников, вышивальщиц, резчиков, мастеров лака. Высокого мастерства и точного расчета требует и окончательная сборка веера, который должен легко открываться правильным полукругом. Экран и каркас веера, как правило, выполняются в разных техниках и в разных материалах. Обрамление могло строиться по принципу контраста с экраном или, наоборот, быть его и смысловым, и стилистическим продолжением. В сложенном виде боковые пластины скрывали экран, поэтому при открывании возникал момент неожиданности.

«Интеллектуальные» веера, как правило, были склеены из двух слоев бумаги. Когда веер становился ветхим, но был дорог сердцу владельца, его раслаивали и обе стороны наклеивали на шелк или плотную бумагу и оформляли в виде свитка, даруя ему тем самым новую жизнь.

Веера обычно хранились в лаковых, чаще всего черных, коробочках, расписанных золотыми красками и являющихся сами по себе произведениями лакового искусства Китая (ил. 73). В сюжетах росписи преобладают многофигурные сценки бытового характера – прогулки в садах, чаепитие, игра в шахматы, подношение подарков и т.п. Обрамления сцен и боковые стенки коробочек украшались тонкими цветочно-лиственными узорами.

Традиции изготовления вееров сохранились и в современном Китае. Мастера творчески используют все возможные способы создания этих небольших, но очень притягательных вещей. В Музее Востока имеется веер, изготовленный в 1954 году мастером Гуй Юйчжаном. Он сплетен из тонких волокон бамбука таким образом, что создается едва видимый рельефный рисунок, изображающий пейзаж (ил. 65). Его простой, непритязательный и в то же время полный скрытого благородства облик мог быть близок и ученому-интеллектуалу, и даосу-отшельнику, и простому горожанину.

При том значении, какое веер имел в китайском искусстве, можно надеяться, что ему суждена в этой стране еще долгая жизнь и он не станет, как в Европе, воспоминанием о прошедшей моде.

Китайские веера каталог





38-39 Веер с росписью «Су Дунпо на озере» и каллиграфическим текстом на обороте
 Китай. XIX в. Бумага, вод. краски, тушь, бамбук, резьба
 Из собрания ГМВ. Инв. № 10288 I



40 Пу Сунчуань. Веер с росписью «Восемь лошадей» и каллиграфическим текстом на обороте
 Китай. 1856 г. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, бамбук
 Из собрания ГМВ. Инв. № 15105 I



41 Веер с росписью «Пейзаж с красными деревьями» и каллиграфическим текстом на обороте
 Китай. XIX в. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево, резьба, рог
 Из собрания ГМВ. Инв. № 15113 I



42–43 Ван Чжэнь (Ван Итин, 1866–1938). Веер с росписью «Хризантемы у изгороди» и каллиграфическим текстом на обороте
Китай. 1925 г. Бумага, вод. краски, тушь, бамбук. Из собрания ГМВ. Инв. № 151031



44–45 Тан Динчжи. Веер с росписью «Мушмула» и каллиграфическим текстом У Хуфаня на обороте
Китай. Первая половина XX в. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, бамбук, резба
Из собрания ГМВ. Инв. № 151001





46 Жун Цзэцин. Веер с росписью «Бамбук у скалы» и каллиграфическим текстом на обороте
Китай. Середина XX в. Бумага, вод. краски, тушь, дерево, лак
Из собрания ГМВ. Инв. № 15099 I



48 Веер с двусторонней росписью: Хуан Часи «Майна на дереве мэйхуа»
Китай. 1954 г. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево, инкрустация
перламутром и полудрагоценными камнями. *Из собрания ГМВ. Инв. № 15111 I*



47 Ли Фэнлоу. Веер с росписью «Ученый с мальчиком-служкой» и каллиграфическим текстом
Ли Цинъюаня на обороте
Китай. 1950 г. Бумага, вод. краски, тушь, слоновая кость. *Из собрания ГМВ. Инв. № 15104 I*



49 Веер с двусторонней росписью: Сян Дипун «Пейзаж»
Китай. 1954 г. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево, инкрустация
перламутром и полудрагоценными камнями. *Из собрания ГМВ. Инв. № 15111 I*



50 Цзин Янь. Веер с росписью «Цветы» и каллиграфическим текстом на обороте
 Китай. Середина XX в. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево
 Из собрания ГМВ. Инв. № 150961



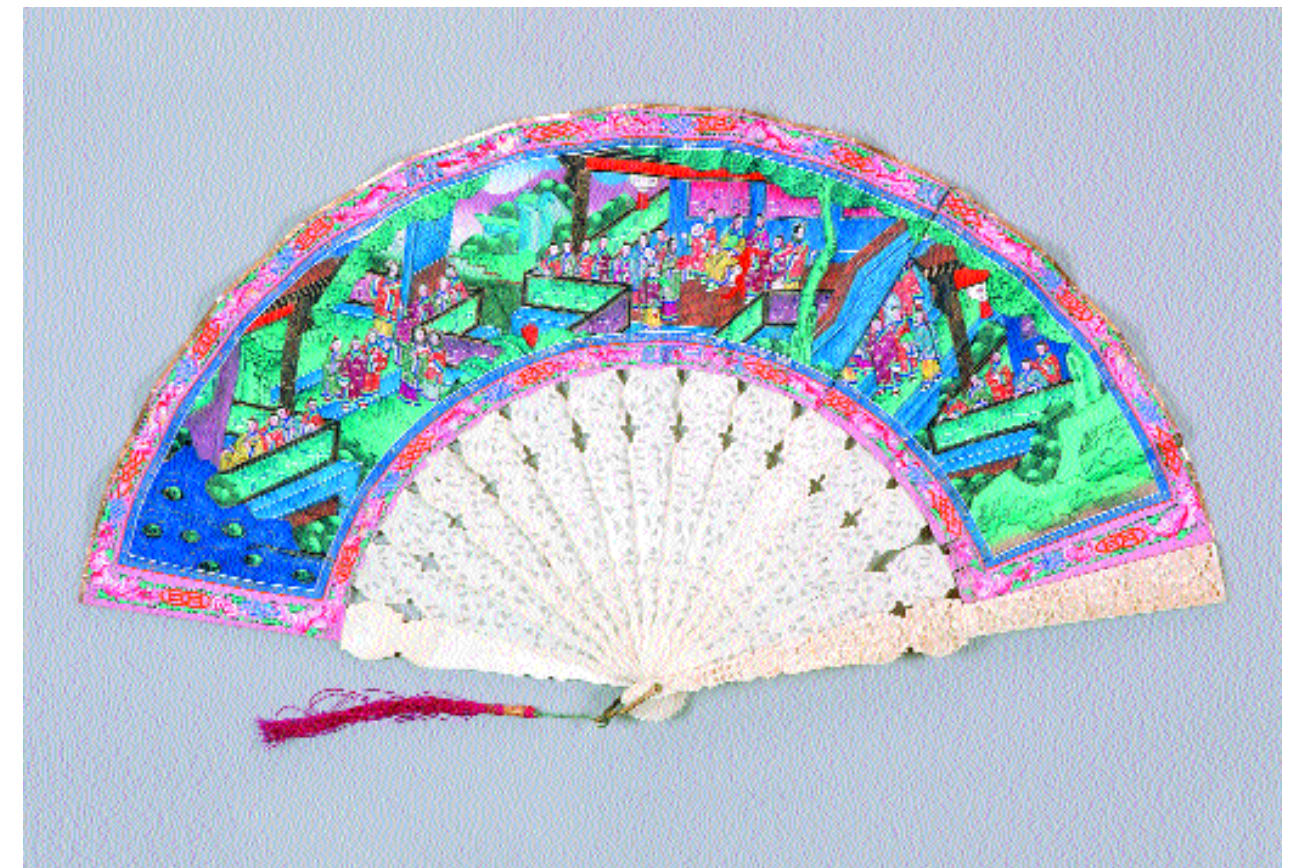
51 Е Фын. Веер с росписью «Плоды» и каллиграфическим текстом на обороте
 Китай. 1944 г. Бумага, золочение, вод. краски, тушь, дерево, лак, резьба
 Из собрания ГМВ. Инв. № 150981



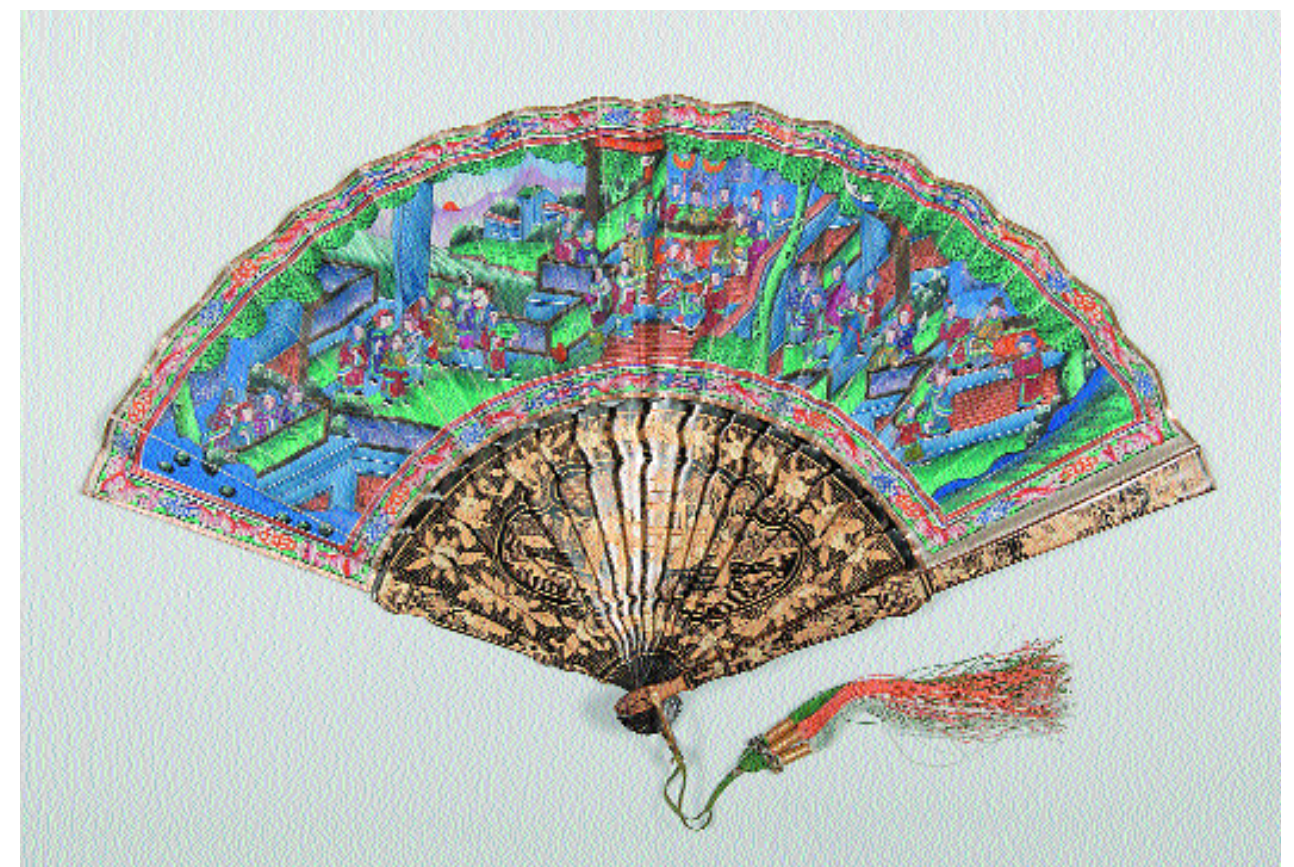
52 Веер с изображением сосны и фазана
 Китай. XIX в. Шелк, вышивка двусторонней гладью, слоновая кость
 Из собрания ГМВ. Инв. № 56021



53 Веер с изображением сосны и павлина
Китай. XIX в. Шелк, вышивка гладью, слоновая кость, резьба
Из собрания ГМВ. Инв. № 5603 I



54 Веер «мандаринский»
Китай. XIX в. Бумага, цв. краски, аппликация шелком, слоновая кость, резьба
Из собрания ГМВ. Инв. № 15571 I



55 Веер «мандаринский»
Китай. XIX в. Бумага, цв. краски, аппликация шелком и слоновой костью, дерево, лак, роспись золотым лаком. Из собрания ГМВ. Инв. № 3031 I



56 Веер с изображением двух девушек
Китай. XIX в. Шелк, вышивка гладью, тушь, дерево
Из собрания ГМВ. Инв. № 40701



57 Веер «мандаринский»
Китай. XIX в. Бумага, цв. краски, аппликация шелком и слоновой костью, дерево, лак, роспись золотым и цветным лаком. Из коллекции А.А. Васильева



58 Веер «мандаринский»
Китай. XIX в. Бумага, цв. краски, аппликация шелком и слоновой костью, лак, роспись золотым лаком. Из коллекции Московского музея-усадьбы «Останкино»



59 Всеп с росписью «Рыбки-телескопы»
Китай. XIX в. Шелк, вод. краски, дерево, лак
Из собрания ГМВ. Инв. № 4235 I



60 Всеп
Китай. XIX в. Перья, роспись, слоновая кость, резьба
Из собрания ГМВ. Инв. № 5392 I



61 Всеп
Китай. XIX в. Перья, роспись, слоновая кость, резьба
Из собрания ГМВ. Инв. № 4038 I



**62 Веер с росписью
«Сцена в саду»**
Китай. Начало XX в. Шелк, вод.
краски, бамбук
Из собрания ГМВ.
Инв. № 102861



63 Веер с изображением цветов и птиц
Китай. XIX в. Шелк, вышивка гладью, слоновая кость, резьба. Из собрания ГМВ. № 32749 кп



64 Веер с изображением цветов и птиц
Китай. XIX в. Шелк, вышивка гладью, слоновая кость, резьба. Из коллекции Маруси Назаровой



65 Гун Юйчжан. Веер с изображением пейзажа
Китай. 1954 г. Бамбук, плетение. Из собрания ГМВ. Инв. № 11280 I



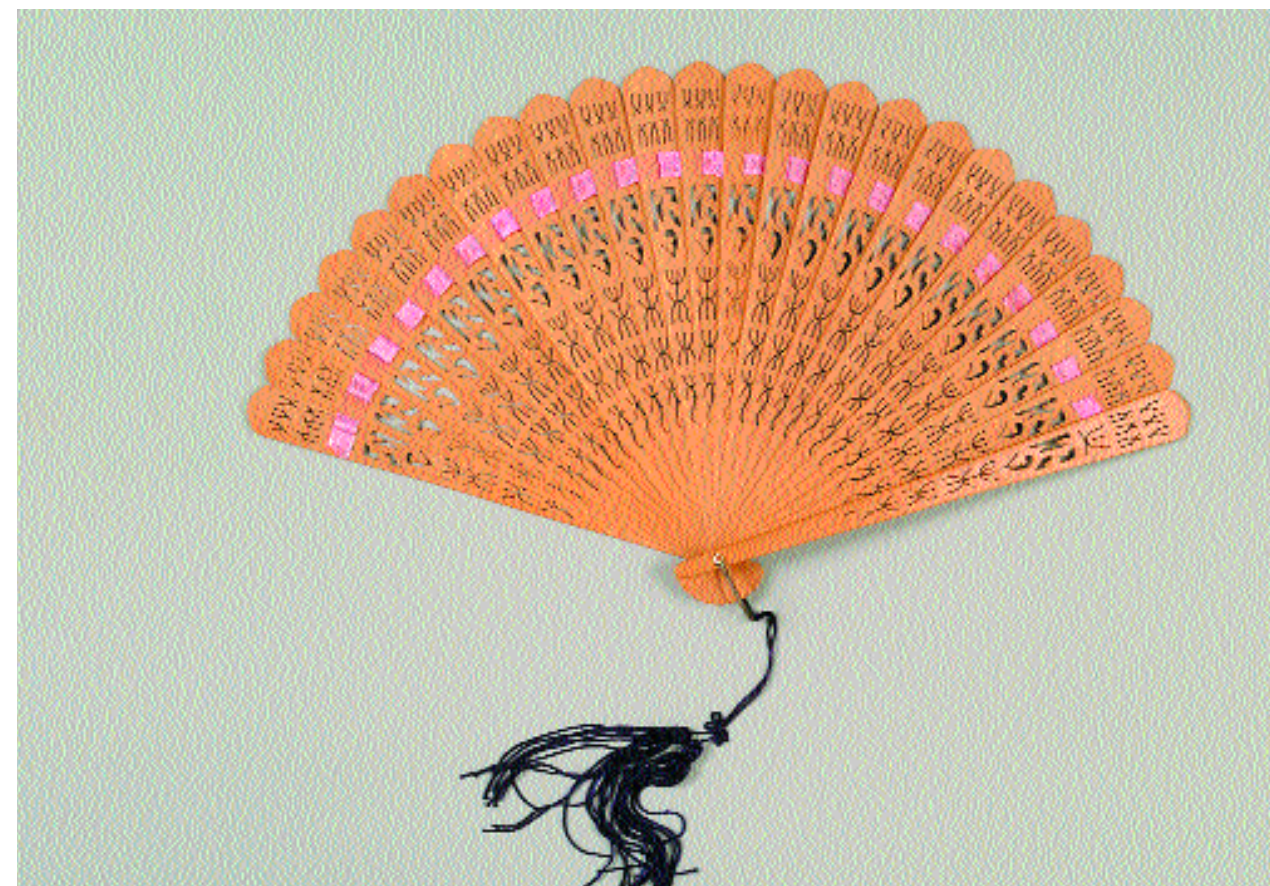
66 Веер с изображением цветов и птиц
Китай. XIX в. Шелк, вод. краски, слоновая кость, резьба, инкрустация. Из собрания ГМВ. Инв. № 3033 I



67 Веер бризе
Китай. XIX в. Слоновая кость, резьба. Из собрания ГМВ. Инв. № 5225 I



68 Веер с изображением девяти драконов
Китай. XX в. Панцирь черепахи, резьба. Из коллекции Л.И. Кузьменко



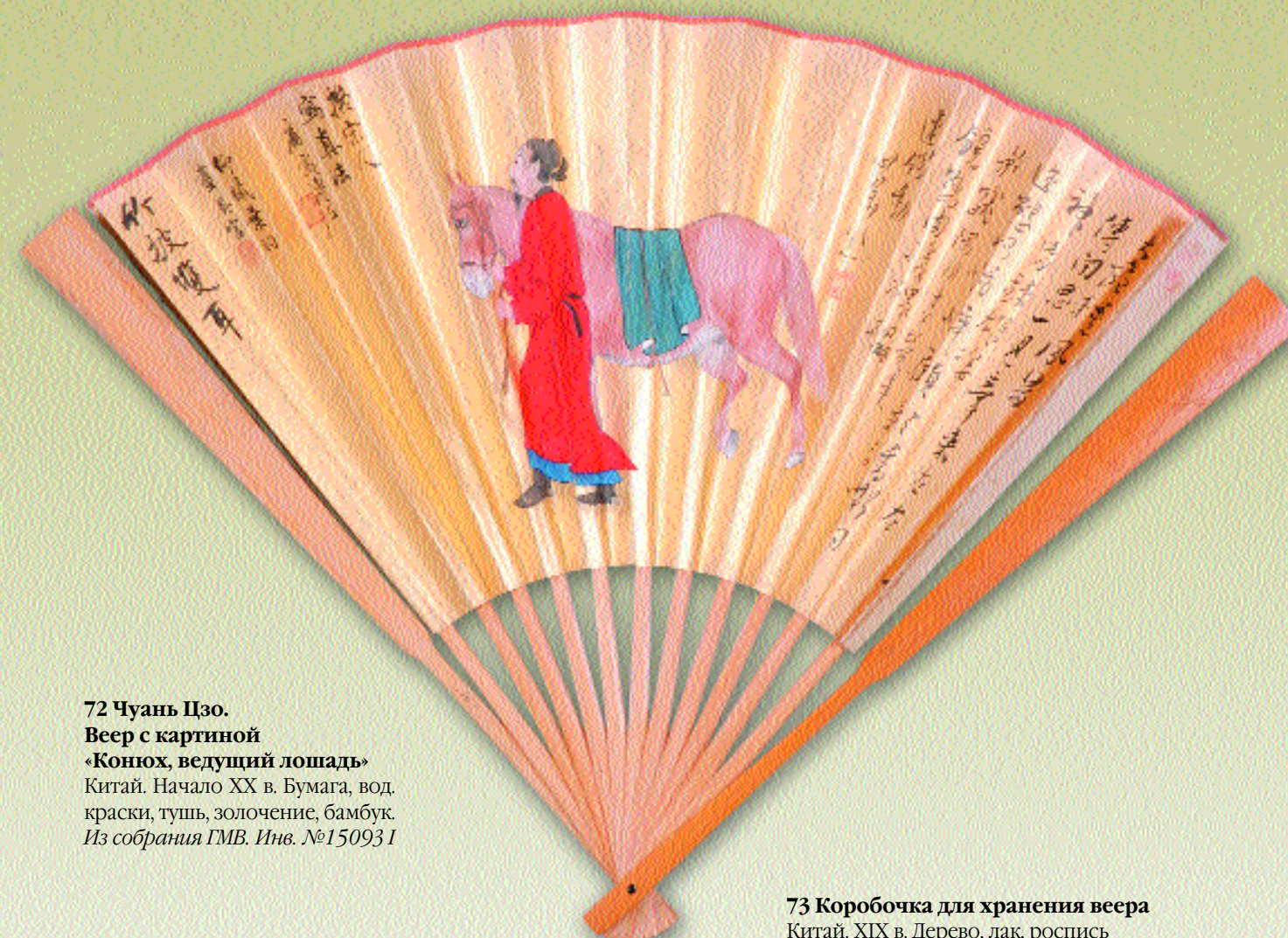
69 Веер бризе
Китай. 1940-е гг. Палисандровое дерево, резьба
Из собрания ГМВ. Инв. № 9357 I



70 Веер с изображением карты Китая
Китай. Конец XIX в. Бумага, печать. Из собрания ГМВ. Инв. № 11280 I



71 Веер с росписью «Маки»
Китай. Конец XIX в. Шелк, золочение, вод. краски, слоновая кость, палисандровое дерево, резьба
Из собрания ГМВ.
Инв. №102871



72 Чуань Цзо. Веер с картиной «Конюх, ведущий лошадь»
Китай. Начало XX в. Бумага, вод. краски, тушь, золочение, бамбук.
Из собрания ГМВ. Инв. №150931

73 Коробочка для хранения веера
Китай. XIX в. Дерево, лак, роспись
Из собрания ГМВ. Инв. № 155711





Н.А. Каневская

Японские веера

Веер в Японии имеет две основные формы: *утива* (жесткий, или плоский, веер) и *оги* (складной). Веер *утива* более древний и предположительно пришел из Китая через королевство Кudara (Корея) в конце периода Кофун (250–552), названного так по погребальным сооружениям курганного типа (яп. *кофун*). Документальным подтверждением могут служить росписи, сохранившиеся в одной из гробниц Вакамия, относящейся к VI веку и расположенной в префектуре Фукуока на острове Кюсю. Там есть изображения китайских вееров *туань-шань* (круглый веер), что в целом неудивительно, так как в период Кофун сильное китайское влияние наблюдалось во всех областях японской культуры. Аналогичный образец можно найти в живописи гробницы Такамацудзукэ в Асука в префектуре Нара (конец VII – начало VIII в.).

По мере распространения бумаги и шелка веера стали делать местные мастера для японской знати. Самый старый из сохранившихся японских одночастных вееров относится к периоду Нара (646–794) (сокровищница Сёсоин, г. Нара) и напоминает изделия, встречающиеся в живописных композициях монастырского комплекса Дуньхуан на северо-западе Китая.

Экран *утива* делали из расщепленного бамбука (50–60 тростинок), вставленного в жесткую раму. Затем его оклеивали толстой бумагой или покрывали тонкими пластинками вишневого дерева, а на заключительном этапе расписывали как живописное произведение. Чаще всего кон-

тур жесткого веера повторял круг или овал, но мог иметь и другие очертания – листа, двойной тыковки, раковины и т.д.

Время появления складного веера, называемого в Японии *оги*, до сих пор остается предметом ученых дискуссий, однако традиция приписывает его изобретение японцам и упорно повторяет две версии, основанные на легендах, в равной степени поэтических и трогательных. Одна из них связана с неким Тоёмару из провинции Тамба. Наблюдая за поведением летучей мыши, случайно залетевшей в его жилище, он пришел в восхищение от того, как она чудесно преображается, то широко раскрывая крылья, то полностью складывая их. Вдохновленный увиденным, Тоёмару сделал веер, пытаясь воспроизвести строение ее крыла, поэтому первый образец складного веера и получил название *комори-оги*, что в переводе означает «веер летучая мышь». Произошло это якобы в период правления императрицы Дзингу (201–269). По другой версии, складной веер обязан своим появлением вдове придворного аристократа Тайра Адумори (XII в.), удалившейся в храм Миэйдэ в Киото. Желая облегчить страдания заболевшего лихорадкой настоятеля, она, бормоча заклинания, принялась обмахивать его сложенным в гармошку листом бумаги, что и принесло ему благополучное исцеление. До наших дней священнослужители этого храма считаются знатоками в области изготовления складных вееров, а слово *миэйдэ* присвоено многим магазинам по продаже вееров.

Археологические находки и исторические свидетельства пока немногочисленны и дают основание для различных предположений. Скорее всего, складной веер *оги* появляется на рубеже пе-

Придворная дама эпохи Хэйан с веером
акомэ-оги
Япония. XIX в. Бумага, ксилография

риодов Нара (646—794) и Хэйан (794—1185), и не так уж важно, был ли он привнесен извне или изобретен в самой Японии. Весьма существенно то, что в период Хэйан (794—1185) он стал органичной частью японской придворной культуры, а производство вееров приобрело такой размах, что уже в законах годов Тёхо (955—1003) предписывалось ограничить роскошь в их оформлении.

В эпоху Хэйан наибольшее распространение получили два типа *оги* — *хиоги* и *тюкэй*. Первый, более ранний, — *хиоги* изготавливали из ценных пород древесины, чаще всего из японского кипарисовика *хиноки*. Вырезали отдельные пластины, которые нанизывались на штифт *канамэ*, вставляемый в сквозное отверстие в их основании. В верхней части планок также просверливали отверстия и пропускали ленту или шнур. Лицевую поверхность раскрытого веера покрывали белоснежной пастой *гофун* (порошок из перламутра и раковин) и расписывали красками.

Императорский веер состоял из пластин одинаковой ширины, не провязанных шнуром в верхней части. Его главной особенностью было крепление в виде двух металлических заклепок в форме бабочки с передней стороны и птицы с задней. Пластины декорировали облачками из золотой и серебряной пудры. Это означало, что и парящие в небе птицы, и порхающие бабочки находятся в руке государя, который «выше облаков». Таким образом, в орнаментации императорского веера содержался намек на божественное происхождение монарха и его солнечного предка.

С особой пышностью украшали веера императрицы (станок из *хиноки* включал 23 пластины). Соответственно принятому при дворе регламенту на экране изображали цветы — апельсины, сливы, камелии, хризантемы — и ветки сосны. Крайние верхние углы наружных планок фиксировались декоративными узлами из шелковых шнурков семи цветов. Форма узлов была различна, но, как правило, перекликалась с живописным мотивом (так, если на веере были нарисованы хризантемы, то и узел сплетался в виде хризантемы). От них спускались длинные ленты также семи цветов. Вместо штифта пластины внизу соединялись и стягивались бумажными шнурами.

Придворные дамы носили церемониальные веера *акомэ-оги*. Название они получили от платья *акомэ*, входившего в формальный многослойный костюм аристократки и носимого меж-

ду нижними и верхними одеяниями. Станок такого веера мог быть из *хиноки* или из криптомерии *суги* и содержал 24 ребра. По конструкции *акомэ-оги* походил на веер императрицы, но был меньше по размеру. Пластины украшали изображением ярких цветов, выделяющихся на белом фоне.

Менее формальным был относительно небольшой веер *тюкэй*, распространившийся во второй половине эпохи Хэйан. Он имел шелковый или бумажный экран, который натягивали на тонкие тростинки, причем их количество не регламентировалось. Отличительной особенностью *тюкэй* были внешние гарды *оябонэ* (дословно «родительская кость») — они были не плоские, а немного изогнутые таким образом, чтобы в сложенном виде веер казался слегка раскрытым в верхней части. Примерно с X века наружные гарды, как правило, орнаментировали, а экраны расписывали в стиле живописи *Ямато-э*.

На раннем этапе веер был прежде всего ритуальным и церемониальным предметом и, пожалуй, в значительно меньшей степени опахалом. Это в первую очередь относится к вееру *хиоги*. Сначала он использовался лишь монархом как главой государства и олицетворял его религиозную и политическую власть. С течением времени сакральная роль *хиоги* уменьшалась и запреты на его использование другими лицами были сняты: веер держал уже не только сам император, но и члены его семьи, а также сановники. В знак особого отличия и расположения император жаловал его особо приближенным царедворцам. *Оги* стал своего рода отличительным знаком родовой чести человека, свидетельством его положения при дворе.

При встрече с августейшими особами придворным запрещалось использовать веер по его прямому назначению, а тем более скрывать за ним свое лицо. Согласно этикету, веер надо было держать в сложенном виде наподобие церемониального жезла, т.е. вертикально прямо перед собой у нижней части груди, чуть отклонив его наружу, чтобы в присутствии государя и высших сановников сохранять достойный вид.

Ко второй половине эпохи Хэйан складным веером пользовались уже все придворные, в том числе дамы и дети аристократов. Он становится непременным атрибутом женского костюма. В отличие от мужчин, этикет предписывал дамам прятать за веером свое лицо, скрываясь от посторонних взглядов. Считалось, что открытое лицо делает женщину беззащитной как перед мужчи-

ной, так и перед злыми духами. Тем самым вееру стали приписывать охранительную функцию. С другой стороны, подобное «сокрытие лица» веером весьма стимулировало творческую фантазию и изобретательность орнаментации экранов, и дамы соревновались друг с другом в красочности узоров и изысканности отделки внешних пластин *оябонэ*. Так, в оставленных потомкам «Записках у изголовья» — заметках о том, что «прошло перед глазами и волновало сердце», — придворная дама Сэй Сёнагон (конец X — начало XI в.), описывая торжество в доме вельможи, не забыла упомянуть о веерах:

Все веера были из красной бумаги, лишь планки у них сверкали лаком всевозможных оттенков, и, когда веерами взмахивали, казалось, что видишь поле цветущей гвоздики.

(Пер. В. Марковой)

Эстетика веера складывалась в русле придворной культуры с ее утонченным культом красоты, чувствительности, поэтизации любовных отношений. Веер включается не только в церемонии и ритуалы двора, он становится частью этикета, принятого между влюбленными. Поскольку в старой орфографии периода Хэйан (794—1185) слова «веер» и «встречаться» совпадали по омонимическому созвучию, возник обычай при расставании дарить веер в залог будущей встречи. О нем говорится и в романе Мурасаки Сикибу (ок. 978—1046) «Повесть о Гэндзи», и в «Записках у изголовья» Сэй Сёнагон. Чтобы почувствовать атмосферу, которой аристократы окружали такую вещь, как веер, достаточно обратиться к свидетельствам современников. Отмечая важные события в жизни двора, Сэй Сёнагон записала:

Кормилица императрицы, госпожа Таю-но мёбу, собиравшись уехать в страну Хюга, что значит «Обращенная к солнцу». Государыня подарила ей веер. На одной стороне веера было нарисовано много домов сельской знати, озаренных ярким сиянием солнца. На другой — столичные дворцы в дождливый день.

Императрица собственной рукой начертила на веере:

*В той далекой стране,
Где багрянцем пылает солнце,
Обо мне не забудь.
Здесь в столице, где нет тебя,
ЛьетсЯ долгий дождь, не стихая...*

Стихотворение было полно глубокого чувства.

Не понимаю, как можно покинуть такую добрую госпожу!

Уехать от нее так далеко!

(Пер. В. Марковой)

Веера тщательно берегли, иногда они имели свои имена, некоторые обладали интересной «биографией». К ним относились как к живым существам, которых воспевали и поэтизировали. Существовала даже своеобразная эстетика изношенного веера. В глазах утонченных аристократов старый веер служил милым воспоминанием о былом. Он приятно волновал, как светлая лунная ночь, как засушенные цветы мальвы, как сиреневые или алые лоскутки шелка, заложенные в книгу и случайно найденные.

Уже на ранних этапах своего бытования веер стал частью синтоистской обрядности. Прежде всего *оги* был связан с солярным культом — его внешний вид напоминал половину солнечного диска с исходящими лучами. В ритуалах императорского синто использовали веер *мита-оги*. Он предназначался для участия в процессиях, проводимых в честь богини солнца Аматаэрасу-но Омиками в одном из храмов священного комплекса в Исэ. Шесть деревянных пластин *мита-оги* в открытом виде образовывали круг, а гарды — гигантскую ручку. Он был огромных размеров (около двух метров), и несли это храмовое сокровище пять человек.

Будучи *торимоно* — «божественным предметом», который берут в руки во время религиозной церемонии, — *оги* наделялся гигантской магической силой. Согласно древним представлениям, он мог управлять даже силами природы, например властвовать над воздушными потоками и умирять северо-восточный ветер, обладающий, по поверьям, дурной силой. В сознании средневекового японца глубоко укоренилась вера в то, что с помощью заклинаний и манипуляций веером синтоистские священники в древности могли несколько раз в день вызывать заход и новый восход солнца или заставлять луну подниматься над небосклоном. Сильный и могучий ветер якобы служил средством передвижения богов. Поэтому во время исполнения древних танцев *Кагура* жрицы при синтоистских храмах (*камунаги* или *мико*) обеими руками поднимали над головой складной веер, вызывая таким образом богов.

В практику буддийских ритуалов вошел складной веер *тюкэй*, который стал атрибутом

священнослужителей и монахов. Его использовали во время чтения проповедей и молитв, чтобы акцентировать наиболее важные моменты, производя им неожиданно резкий звук или открывая и закрывая щелчком. Совершая паломничество, монахи имели при себе белый веер, украшенный изображением волн. Он стал знаком их особого положения в обществе. Уходя из грешного мира в монастырь, добровольно или по велению старших по званию, аристократки хэйанского времени, а позже супруги военачальников уносили вместе с куклами свой веер (чаще всего это был *тюкэй*), с которым они не расставались всю жизнь и который входил в реестр вещей, разрешаемых хранить в монастырской келье.

Одним из духовных подвигов как иноков, так и аристократов, не порывавших со светской жизнью, было переписывание сутр. Постепенно сложился обычай писать отрывки из сутр на веерах, сохранившийся до нашего времени (ил. 75, 76).

Если в период Хэйан веер царил в придворных кругах, то в эпоху Камакура (1185–1333) он становится неотъемлемой частью самурайской культуры. Первоначально не существовало особого веера, предназначенного для военной экипировки на поле сражений. В моменты боевых схваток использовали веера *тюкэй* с изображением солнца и луны. Но постепенно определяются функции и специфическая иконография боевых вееров. К концу XI столетия относят появление веера *гунсэн* (военный веер), служившего военачальнику (он, как правило, включал 10 пластин), но широкое применение он получает лишь в период Камакура. Подобным веером японский полководец указывал направление передвижения войск во время боя, мог привлечь внимание противника и вызвать его на поединок (ил. 78–79).

Наряду с сигнальной веер *гунсэн* выполнял очень важную магическую функцию. Считалось, что с его помощью можно было создать особый психологический климат на поле боя, способствовать возбуждению или остужению пыла воинов, поэтому *гунсэн* образно называли *сасихики* – «инструментом баланса» или «веером прилива и отлива».

Правила употребления *гунсэн* были тщательно законспирированы и передавались по устной традиции как секретное знание. Кроме того, военный веер, как и священный предмет *торимомоно* в синтоистских обрядах, служил орудием для призывания божества войны. Перед началом сра-

жения полководец совершал некие ритуальные действия, молясь о нисхождении божества войны с небес на веер. *Гунсэн* держали обеими руками над головой, поднимая его как можно выше лицевой стороной вверх. Наличие у воина военного веера вовсе не означало, что он не придавал значения другим типам складных вееров. Веер вообще рассматривался как личная вещь, в которую переносится частица души владельца, поэтому не было ничего странного в том, что иногда веер символически заменял меч самурая. Так, в церемонии *этку* – ритуального самоубийства путем вспарывания живота (иначе *харакири*) – веер *оги* мог играть роль кинжала, который обычно подносили самурая на подносе для того, чтобы он взял его в руки и вонзил в свое тело. Если осужденный благородного происхождения не владел собой, то, чтобы не оскорбить последних минут буйного человека и не осквернить таинство действия, ему не давали в руки оружия, а преподносили сложенный *оги*, после чего отрубали голову.

Происхождение этой подмены связывали с преданием о некой знатной госпоже, отличавшейся смелостью и решительностью. Когда-то в одном из дворцов правителя провинции она, по всей видимости по приказу какого-то вельможи, убила человека, тем самым осквернив жилище, что считалось грубым нарушением закона. Ей даровали возможность умереть со всеми самурайскими почестями и, вместо положенного в таких случаях меча, на подносе поднесли веер, после чего она была казнена.

В период Муромати (1333–1573), отмеченный смутами и феодальной междоусобицей, складывается своеобразный этикет военного веера *гунсэн* во время активных военных действий. Так, им пользовались в полураскрытом виде, при этом в дневное время *гунсэн* должен был быть обращен наружу лицевой стороной, а в ночное – обратной. Одновременно с этим в XIV столетии формируется иконографический канон военного «веера прилива и отлива», или «веера заклиняний». *Гунсэн* отличался по мотивам росписи: это могли быть солнце, луна или *ситиё* – семь светил, в число которых по воспринятой японцами древнекитайской астрономии входили Солнце, Луна и пять планет. Они изображались на алом, золотом, реже серебряном или «цвета ночного неба» фоне.

Для веера *гунсэн* были характерны также широкие металлические внешние планки *оябонэ*, на которых вырезались отверстия *нэкома* («коша-

чий пробелы») – ажурный узор из кружков, соединенных в ряд узкой лентой. Рядом с ними на поверхности гард иногда гравировали восемь триграмм из древнего китайского трактата *Ицзин* («Книга перемен», VII–VIII вв. до н.э.), вернее, одну из них, согласующуюся с владельцем веера и предопределяющую его судьбу. На заклепке, соединяющей пластины, появилось отверстие для пропускания шнура, оправленное металлической муфтой. Эта деталь получила наименование ситодомэ – «глаз выюрка».

В собрании музея есть редкий веер *гунсэн*, изготовленный по образцу изделий XIV века (ил. 78). Он состоит из восьми бамбуковых планок и двух наружных *оябонэ*, сделанных из железа и соединенных металлической заклепкой с *ситодомэ*. Складная часть веера обклеена особого рода плотной японской бумагой, напоминающей картон. Поверхность с обеих сторон декорирована в традиционной технике *кинтаму* с использованием золотой фольги и распыления позолоты по красному фону.

На лицевой стороне изображен золотой солнечный диск на красном поле, на оборотной – красный диск на золотом (мотив «два солнца»). Обе наружные гарды *оябонэ* с внешней стороны украшены гравировкой. На одной из них воспроизведен традиционный узор «луна в облаках», на другой – каллиграфическая надпись, свидетельствующая, что веер имеет собственное имя *Хирихокэнтэн*. Оно является воспроизведением лозунга на знамени выдающегося японского полководца XIV столетия Кусуноки Масасигэ (1294–1336), вошедшего в историю как образец доблести, беспримерного служения долгу и преданности императору.

Смысл лозунга сводится к тому, что и поражение, и победа в конечном счете зависят от воли Неба. На оборотной стороне одной из планок выгравирована подпись автора: «Фудзивара Ёсигу». Он был известным мастером по изготовлению доспехов, жил и работал в Киото в XIX веке.

Подобные веера, связанные с именами прославленных полководцев прошлого и выполненные в строгом соблюдении канона, приобрели



Утагава Ёситора (раб. 1850–1880).
Портрет Минамото Райко
Япония. XIX в. Бумага, цв. ксилография

особую популярность в эпоху Эдо (1603–1868), когда в условиях мирного времени власти усиленно поощряли в среде самурайского населения сохранение боевого духа. Иногда складной веер воина целиком состоял из железных пластин, как, например, веер *тэссэн* (дословно «железный складной веер»). Он представлял серьезную угрозу врагу. Его можно было использовать в рукопашной схватке для парирования удара клинка противника, нанесения ударов и даже вместо щита.

Среди традиционных военных вееров необходимо выделить веер *гумбай-утива*, который предназначался только для военачальников. Экран делали из металла или жесткой кожи, пропи-

танной лаком, а его орнаментация отличалась разнообразием декоративных мотивов, символически связанных с традициями самураев. Это могли быть изображения Солнца, Луны или «семи звезд», буддийские символы, свастика (знак огня), фамильные гербы, слова молитвы. Массивное основание металлической рукоятки имело отверстие для шнура. Веер *гумбай-утива* служил не только для руководства сражением – в случае необходимости при нападении врага он мог превратиться в надежный щит. Известно, что в битве при Каванакадзима (1561) главу клана Такэда застиг врасплох его противник, ворвавшийся в палатку верхом на лошади, и Такэда, не тратя время на извлечение меча из ножен, мгновенно отбил атаку веером *гумбай*.

Начиная с XV века веерами, похожими на *гумбай-утива*, стали пользоваться судьи в борьбе *сумо* – ими указывали на победителя схватки. Этот атрибут можно увидеть в руке судьи и сейчас, когда проводятся турниры этого традиционного национального вида спорта.

В период Муромати (1333–1573) веер проникает также в артистическую среду и в XV столетии становится привычным аксессуаром ученых и литераторов. Получают распространение складные веера, входящие в число принадлежностей для чайной церемонии, и *оги*, используемые как театральный реквизит.

В технике исполнения вееров отмечают изменения, вызванные возросшим интересом к искусству Китая. Так, появляются характерные для Китая складные веера с костяком, с двух сторон обклеенным идентичными по размерам и форме листами. До этого в Японии имели хождение одинарные веера, декорированные росписью с одной стороны. Кроме того, ребра у вееров становятся толще и массивнее, а внешние пластины-гарды подвергаются тщательной отделке и чаще всего украшаются ажурным орнаментом.

Живопись на веерах исполнялась как любителями, так и профессионалами. Можно было купить готовое изделие или приобрести сегментовидные листы с росписью, чтобы затем приклеить их на станок. Если живопись на листах в форме раскрытого складного веера являлась работой знаменитых художников, то такие заготовки для веера становились предметом собирательства. Их монтировали в альбомы, клеили на ширмы, обрамляли в свитки.

С периода Муромати роспись вееров становится признанной ветвью японской классичес-

кой живописи, и в последующие века трудно найти художника, который не обращался бы к этой теме. Возможно, рост славы живописной школы Кано, в течение нескольких веков состоявшей на службе у сёгунов, начался тогда, когда ее основоположник Кано Мотонобу (1476–1559) удачно исполнил рисунок на веере, предназначенном для поздравительного подношения военному правителю.

В XVI веке появляется новый тип веера *оги*, предназначенный для сложившейся к этому времени чайной церемонии *тяною*, – *рикю-оги*. Он был придуман знаменитым мастером чайной церемонии Сэн-но Рикю (1521–1591). Позднее под влиянием *рикю-оги* был разработан тип веера для приглашения на церемонию и для участников ритуала.

Единство и гармония, царящие в *тяною*, проявлялись в тщательном подборе всех чайных предметов *тяки*, в почтительном и бережном внимании к каждому из них, даже, казалось бы, незначительному. *Тяки* создавались в соответствии с общими эстетическими принципами чайного культа. След летящей кисти каллиграфа и энергичный прерывистый мазок на свитке отражались в скупой росписи чашки *тявана*, становились отзвуком нежных линий осенних трав в букете, соответствовали тонкой изысканности лаконичного рисунка на веере. Художественный облик предметов определяла эстетика *ваби*, которая заключалась в непритязательной простоте, красоте, не бросающейся в глаза, не раскрытой полностью.

При создании чайного веера мастера вееров *окия* особо подчеркивали природную красоту материала: текстуру волокнистой бумаги, упругость и золотистый цвет гладких, тщательно отшлифованных бамбуковых планок, совершенную простоту форм. В росписи экрана предпочтение отдавалось живописи тушью, поскольку монохром способствовал созданию атмосферы спокойствия и гармонии.

На таких веерах изображался лишь фрагмент пейзажа или отдельный мотив, «выхваченный» из природы и помещенный в пустое пространство фона. В пейзажной картине на веере один из компонентов – далекий план едва намечается или же вообще никак не обозначается – его заменяет белый цвет бумаги, олицетворяющий бескрайность просторов. Малый размер замкнутого пространства экрана лишь усиливал контраст с как бы разомкнутой ком-

позицией рисунка на складном веере. Особую группу составляли чайные веера с каллиграфией. Манера написания иероглифов воплощала идею несовершенного, незаконченного. Она проявлялась в намеренной асимметрии построения, соединении в одной композиции разномасштабных предметов, в единстве и «борении» белого листа и динамичных, насыщенных тушью иероглифов (ил. 80, 81).

Совершенно иными были театральные веера, имевшие совсем другие функции. Классический театр Но, сложившийся в XIV веке, сочетал драму, пение и танцы. Ведущие актеры одевались в роскошные костюмы, носили маски, соответствующие роли, и держали веера. Большая часть речи на старояпонском языке была непонятна зрителю, поэтому веер расшифровывал происходящее на сцене. Он подчеркивал каждый жест актера, его манипуляциями обозначали определенный предмет и даже передавали эмоции. Это был дополнительный визуальный ключ к разгадке образа.

Сюжетная основа росписи театральных *оги* была строго канонизирована в зависимости от роли актеров. К примеру, веера богов расписывали цветами павлонии (*кири*) и фениксами (*хоо*), веера демонов – крупными белыми пионами на гранатовом фоне. *Оги* воинов-победителей легко угадать по изображенному на них солнцу на фоне ветки сосны, а *оги* побежденных – по солнцу в волнах. Веера юных аристократок распознавали по повозкам с цветами или сценкам из придворной жизни.

Веер мог символизировать эмоциональное состояние персонажей. Так, когда ладонь актера, сжимающая сложенный *оги*, медленно скользила к потупленному лицу, зрителям становилось ясно, что герой переживает душевные муки, горе. Раскрытый веер, удерживаемый у предплечья, предполагал размышления, сон или грезы наяву. Условные знаки, подаваемые веером в пантомиме, означали то луну, то солнце, то ветер или волны. Одним движением руки веер мог превратиться в меч, чашу для вина или ночное светило.

С театральными традициями связано появление в XV веке складного веера *сүэхиро*, кото-



Актер театра Но Кандзэ Мотомаса в роли Хагормо в одноименной пьесе
Цв. фото

рый использовался прежде всего актерами, но имел также хождение среди священства. Каждый сектор такого изделия имел расширение на одном конце, и в сложенном виде веер напоминал У-образный предмет с гардами, отогнутыми наружу. *Сүэхиро-оги* были большими по размеру (имели от 10 до 25 ребер), тростинки декорировались черным или красным лаком, а наружные гарды обычно украшал узор *накама*, как у военного веера *гунсэн*.

Характерным примером может служить веер одного из главных персонажей пьес о богах – старца Окина, произносящего таинственные формулы во имя доброго предзнаменования. В соответствии с ролью он декорирован символа-

ми долголетия: сосной, журавлем, черепахой. Изобразительные мотивы укрупнены и имеют четкие, легко читаемые контуры. Насыщенная цветовая гамма не только усиливает эмоциональную нагрузку, но и способствует тому, чтобы роспись была видна с расстояния.

В эпоху Эдо (1603—1868) веер распространяется среди всех слоев населения, а не только среди элиты, как было ранее. Он широко используется в быту, сохраняя при этом свои прежние функции и приобретая новые под влиянием изменений социально-экономических условий. Ничто, возникшее в прошлом, не пропадает, но консервируется в своеобразной сокровищнице традиций, не исчезает, но порой отходит в тень, на второй план, уступая место модным нововведениям.

Придворный веер по-прежнему жестко ограничен сферой применения и каноном, выпускается в единичных экземплярах. Военные веера утрачивают свою сакральность и используются скорее как церемониальные, чем для активных боевых действий. *Суэхио-оги* остается привычным аксессуаром актеров театра Но и появляется в представлениях нового городского театра Кабуки, в которых использовали девятнадцать вееров, соответствующих различным амплуа и ролям. Его применение распространяется в других театральных формах – в кукольном театре Бунраку, в уличных представлениях танцоров, фокусников.

Даже уличный сказитель веселых историй *ракуго* – фигура, необычайно популярная в городской культуре периода Эдо, – во время выступлений не выпускал его из рук, подкрепляя речь выразительным «языком веера».

Отголоском прошлого в мирный период Эдо было использование веера в этикете сёгунов – военных правителей страны из рода Токугава, которые избрали огромный раскрытый складной веер, прикрепленный одной гардой к длинному шесту, для особого знамени *умадзируси*. Ранее во времена боевых действий такой шест втыкали рядом с местом для главнокомандующего, наблюдающего за ходом событий, а теперь он сопровождал главу государства во всех важных церемониях, объявляя, как глашатай, о его присутствии. Каждый *даймё*, подражая правителю и в знак преданности ему, имел свой, больших размеров веер на шесте, который несли перед ним во время обязательных ежегодных выездов в Эдо к сёгуну.

Под влиянием театральных традиций в начале XVII века складывается тип танцевального веера *май-оги*, с помощью которого раскрывалось эмоциональное содержание представления или создавался изысканный рисунок японского танца. Привычно расшифровывая символику жестов, японский зритель легко угадывал, когда веер превращался в пластинку для сямисэна, или бутылку сакэ, или даже письмо, которое исполнитель читал, а потом складывал. Веер мог заменить и отсутствующие декорации – повернутый экраном вниз, он превращался в гору, а одновременное движение двух вееров имитировало волны.

Классический *май-оги* был большим (около 90 см в ширину), состоял из десяти частей и был скреплен шелковыми шнурами. Экран делался из очень толстой бумаги и поначалу имел *мон* (герб) исполнителя. В основании гард станка или в замок вставлялись маленькие кусочки свинца – это делалось для того, чтобы легче удерживать веер во время танца, громко складывать или со стуком бросать его на пол. В росписи *май-оги* главенствовал принцип *цуй* – красоты пышной, яркой, блистательной. Веера гейш, также славящихся танцевальным искусством, имели строгую черную лаковую монтировку и контрастный по отношению к ней роскошный декоративный экран, чаще всего расписанный листьями красного клена на золотом или серебряном фоне (ил. 85).

Как уже было сказано, важным моментом в истории японских вееров было появление в период Эдо бытовых вееров и их повсеместное распространение. Веером *утива* чаще пользовались женщины. Мужчины отдавали предпочтение складному *оги*, который стал непременной деталью официального платья, состоящего из черного шелкового кимоно с гербами, куртки *хаори* и штанов *хакама*. Функции бытовых вееров были поистине безграничны.

Со времен средневековья до наших дней существует обычай преподносить веер в качестве подарка, что было знаком доброго пожелания. Его дарили в день коронации и на Новый год, в день совершеннолетия и в день свадьбы (ил. 110). Пара вееров была обязательным аккомпанементом к подарку в день помолвки. Один или несколько вееров брали с собой в качестве подарка при первом визите к учителю. В предновогодние дни гейши в знак благодарности дарили веер своей учительнице танцев и наставнице.

Существовал также обычай класть подарок на раскрытый веер *оги*, чаще всего белый. В трехстишии Мацуо Басё (1644—1684) читаем:

О ветер со склона Фудзи!
Принес бы на веере в город тебя,
Как драгоценный подарок!
(Пер. В. Марковой)

Веерами обменивались в знак любви. Но ими нельзя было пользоваться с наступлением осени, с первыми порывами холодного ветра. Получить веер в подарок от возлюбленного в эту пору считалось неблагоприятным знаком, потому что он предвещал разрыв.

Постепенно складывается особый этикет ношения вееров. *Оги* на улице можно было держать открытым, но при входе в дом его складывали и затыкали за пояс или убирали в рукав. Когда гость садился на циновку перед хозяином, веер можно было достать и положить около себя или спереди. Один или два раза его можно было поднять, раскрыть наполовину и поиграть им, но им не пользовались как опахалом, разве только иногда веером обмахивались в присутствии очень близкого друга. Считалось неприемлемым и даже приносящим несчастье смотреть сквозь пластины *оги*.

Основными центрами производства вееров были Эдо, Осака, Киото, менее крупными – Нагоя, Ямато, Фусими, Фукуи и Нара. В XVII – первой половине XIX века значительно расширяется сюжетная основа росписи вееров. Становятся популярными изображения легендарного монаха Дарумы, семи богов счастья, портреты знаменитых красавиц, борцов *сумо*, сцены из повседневной жизни (ил. 107). Для паломников делали веера с воспроизведением знаменитых храмов и достопримечательностей, на экранах рисовали также топографические карты и схемы маршрутов (ил. 77). Они имели практическое значение и одновременно служили храмовым сувениром.

И во все времена живопись на веерах была тесно связана с развитием изобразительного искусства. Берущая начало в период Хэйан традиция создания живописных и каллиграфических произведений на веерах продолжается на всем



Утагава Садаторо. «Куртизанка с веером»
Япония. 1835 г. Бумага, цв. ксилография

протяжении японской истории, впитывая новые идеи, меняя художественную стилистику и одновременно сохраняя достижения великих мастеров прошлого. Огромное воздействие на решение художественного образа вееров оказала декоративная живопись Таварая Сотэцу (1576—1643) и Огата Корина (1658—1716) – художников исключительного дарования.

Сотэцу имел процветающий магазин в Киото, специализировавшийся на веерной живописи, и много времени сам уделял этому виду искусства. Многие мастера следовали его стилю, например, его принципу построения композиции, как бы излучающей свет от воображаемого центра, который распространялся вправо и влево и как будто стремился вырваться за рамки экрана. Образцом для подражания служили и такие сти-

листические приемы, как сочетание отвлеченной условности золотого фона с большой точностью в передаче отдельных деталей, использование локальных цветовых пятен, упругость динамичных силуэтов, свободная и непринужденная работа кистью.

Огата Корин восхищался работами Сотацу и следовал по его пути. Он принадлежал к семье, занимавшейся торговлей орнаментированными тканями, и много времени посвящал росписи кимоно. От своих предков Корин унаследовал способность тонко чувствовать ритмическую жизнь узора на плоскости, культивируемую в тканях Киото. С этим было связано его пристрастие к кругу, круговым движениям, что идеально соответствовало жесткому формату веера *утива*. Мастера вееров, изготавливавшие складные веера, также часто использовали его принцип ритмического расположения элементов на плоскости, сочетание абстрактного фона и орнаментированных областей с точно переданными, почти реально ощутимыми деталями, взятыми из природы, а также глубину и полнозвучие цвета.

Популярность гравюры *ужидэ-э* в период Эдо была столь велика, что появляется масса гораздо более дешевых вееров, исполненных в технике ксилографии. Это одна из отличительных особенностей, присущая веерам эпохи позднего средневековья. Среди них выделяются образцы, созданные Утагава Куниёси (1797—1861), Андо Хиросигэ (1798—1857), Утагава Кунисада (Тоёкун III, 1786—1864) и другими мастерами.

Однако украшение экранов складных вееров не ограничивалось росписью и ксилографией. Так, в годы Кёхо (1716—1736) в Киото вошел в моду особый стиль исполнения мужских вееров, сочетавший разные техники декорации и получивший название *кёхо-сунуи*. Для него характерны использование вышивки с небольшим вкраплением живописи, широкое применение темной однотонной ткани *хабутаэ*, из которой обычно шили мужскую одежду (куртки *хаори* и кимоно в официальном стиле), а также ограниченная цветовая гамма узоров, преимущественно неярких палевых тонов, и специфическое комбинирование плотно наложенных и разреженных стежков (ил. 86, 87).

В Музее Востока хранится мужской веер второй половины XIX века, выполненный в стиле *кёхо-сунуи*. Его экран из черного шелка *хабутаэ* украшен шелковой вышивкой в классическом дальневосточном жанре *катёга* (цветы и птицы) (ил.

87). На одной стороне изображены журавли среди ветвей цветущей махровой вишни сакуры, на оборотной – журавль и хризантемы. Шестнадцать планок, изготовленных из панциря черепахи, скреплены металлической заклепкой *канамэ*. И выбор материала для станка, и орнаментация веера, согласно дальневосточной традиции, имеют символический смысл. Журавли, воспроизведенные на экране, и панцирь черепахи, из которого вырезаны ребра, – пожелание долголетия. Сочетание в одном предмете цветов весны (вишня) и осени (хризантема) – олицетворение идеи вечности красоты в быстротекущем потоке времени.

Одним из примеров подарочного веера может служить веер, расписанный в классическом живописном стиле *носай* (тушь и краски, среди которых присутствуют яркие тона), имевший исключительную популярность в XVIII—XIX веках. На одной стороне *оги* выполнена картина в жанре «цветы-птицы», на другой – сцена из жизни красавиц бидзин (ил. 88—89). В первой композиции изображен древесный пион *ботан*, цветущая слива *умэ* у изгороди, желтые цветы и летящая птица.

Действие второй картины, которую можно было бы назвать «Развлечения на лоне природы», разворачивается на фоне горного пейзажа. Запечатлены три дамы в узорных кимоно: одна из них, сидя на самом краю обрыва, любитесь потоком воды, вторая прогуливается, третья – словно замерла в танцевальной позе с раскрытым веером. Планки *оги* (всего их 16) сделаны из слоновой кости, гарды украшены в стиле *сибаяма* инкрустацией перламутром, тонированными раковинами *аогай*, панцирем черепахи и кораллом. Металлическое крепление *канамэ* позолочено. Орнаментация наружных планок *оябонэ* – работа Като Масаюки (1831—?), одного из лучших эдосских мастеров.

В данном произведении, полностью соответствующем средневековому канону и предназначенном женщине, скрыто пожелание расцвета таланта, счастья и благополучия. Так, в костюмах трех красавиц присутствует красный воротничок *эри* – принадлежность юных учениц гейш *майко*, которые в эпоху позднего средневековья олицетворяли идеал красоты, воспитанности, утонченности благородной натуры, способной к творческой деятельности. Одна из них демонстрирует свою статью, другая показывает, что красавице положено прикрывать веером лицо, чтобы не утра-

тить белизну и нежность кожи, а третья находится в состоянии созерцания и наслаждается природой. В композиции на оборотной стороне веера слива, усеянная цветами, обозначает начало весны, а пышный пион, к которому устремилась птица, – кульминацию весеннего цветения, достоинство и богатство. Глициния на наружных планках – воплощение весны, женского очарования и изящества.

Период Мэйдзи (1868—1912), когда Япония после долгих лет изоляции открылась для торговли с Западом и для проникновения новых европейских влияний, стал важным этапом в истории японских вееров. Япония вступила в новую эру со всеми достижениями традиционной культуры. Хотя этот период длился всего четыре десятилетия, он ознаменован небывалым расцветом всех отраслей художественной деятельности.

Это произошло в силу ряда обстоятельств. Первое время художники и ремесленники активно и достаточно щедро субсидировались государством и, имея финансовую поддержку и не ограничивая себя сроками, могли позволить себе производить изделия из дорогостоящих материалов, создавая образцы высокого художественного уровня. Именно в этот период мастера по изготовлению вееров достигли особого совершенства. Вместе с тем, в связи с возникшей на Западе модой на восточное, и особенно японское, искусство Япония осуществила небывалую экспансию на Запад и добилась беспрецедентного коммерческого успеха.

К середине 1880-х годов она значительно опередила Китай по экспорту товаров. Не будет преувеличением сказать, что в то время ни одна гостиная как в Европе, так и в Америке не обходилась без предметов восточной обстановки, будь то ширма, экран или ваза, а в авангарде экспортного бума, бесспорно, был веер. В последней четверти XIX века он стал предметом высокой моды, и не было ни одной дамы, в гардеробе которой не хранились бы кимоно и дальневосточный веер. В начале XX века продукция поступала на западный рынок уже миллионами штук, а самые дешевые веера стоили сущие гроши.

Экспортные веера делались в соответствии с традициями, зачастую из тех же материалов, что и раньше, но конечный продукт был совершенно иным. Прежде всего надо отметить большую дистанцию между массой дешевых изделий, заполнивших западные рынки, и высокохудожественными дорогими образцами.

Среди недорогих изделий доминировали жесткие веера *утива* с бумажным или шелковым экраном. Этот тип в наименьшей степени подвергся изменениям. В художественном решении *оги* можно увидеть гораздо больше новаций, отвечающих вкусам и требованиям европейцев. Появились новые типы изделий, как, например, складной веер *кокард*, круглый экран которого состоял из двух *оги*, скрепленных планками. Кроме того, размеры экспортного веера увеличились и его нередко можно было развернуть на 180 градусов и даже больше.

Как уже упоминалось, мастера стали применять дорогостоящие материалы, ранее используемые лишь в редких случаях. Так, ажурные пластинки для столь излюбленного европейцами веера *бризе* вырезали из слоновой кости или панциря черепахи, хотя для внутреннего рынка их продолжали традиционно делать из дерева. Японцы предпочитали станок из бамбука, благородная простота которого контрастировала с декоративностью росписи.

В экспортных изделиях планки чаще всего пышно орнаментировали. Веера украшали витиеватыми резными узорами, а контурам ребер придавали причудливые очертания. Сильные изменения произошли в оформлении гард, которые становятся своеобразным фокусом декорации, выполненной различными приемами – от утонченной резьбы до росписи золотым лаком и инкрустации разноцветными материалами.

Среди вееров высокого художественного качества выделяется группа изделий из слоновой кости, декорированных золотой лаковой росписью в технике *хирамаки-э* (по плоскому рельефу) и *такамаки-э* (по высокому рельефу). Их производство, появившееся в период Мэйдзи, просуществовало очень короткий отрезок времени. Успеху подобных вееров способствовал тот факт, что в связи с распространением европейского платья мастера по лаку, делавшие традиционные *инфо* (носимые на поясе коробочки для медикаментов и ароматических пастилок), остались не у дел и вынуждены были перестроиться на изготовление вееров.

В оформлении вееров преобладающим был стиль *сибаяма*, пользовавшийся в период Мэйдзи-Тайсё (1868—1926) грандиозным успехом на Западе. Его отличали изысканность рисунка, имитирующего классический живописный метод школы Маруяма-Сидзё, праздничная декоративность и вместе с тем утонченность колорис-

тической гаммы прекрасно подобранных для инкрустации материалов. Необычное сочетание слоновой кости с многоцветием переливающегося декора отвечало европейским вкусам (ил. 92–93, 98–101).

Примером может служить характерный для того времени веер из слоновой кости, на двадцати планках которого воссоздана сценка из крестьянской жизни: маленький домик под соломенной крышей, идущий по горбтому мостику крестьянин с охапкой хвороста, двое мальчишек, ловящих рыбу. На другом берегу – невысокая раскидистая сосна и маленькое деревцо красного клена (ил. 94). Композиция словно простирается и на единственную гарду справа, где повторен мотив сосны и клена. На свободном пространстве оборотной стороны веера дан одиночный, как бы вырванный из реальности, фрагмент природы, воплотивший в себе, однако, суть тематического содержания основного декора. В данном случае это незатейливые побеги фасоли с листьями и стручками и летящая над ними бабочка (ил. 95).

Веер исполнен в комбинированной технике, искусно сочетающей инкрустацию и лаковую роспись. В декоре доминирует сияющее золото лака *маки-э*. Берег, крыша, дома, кимоно светятся и переливаются, оттененные деликатным вкраплением серого и темно-красного. Слегка выступающие золотые поверхности отдельных фрагментов покрыты, в свою очередь, тончайшим рельефным золотым рисунком, с помощью которого выделены соломинки кровли, травинки, камыш, орнамент на ткани. Работа выполнена настолько виртуозно, что отличающиеся ювелирной точностью детали изображения видны лишь при ближайшем рассмотрении.

Ослепительная декоративность общего решения и условность цвета органично сочетаются с достоверностью воспроизведения элементов композиции. Так, листья фасоли изображены настолько живо и естественно, что запечатлены даже места, изъеденные улиткой. В них вставлены отливающие голубым кусочки перламутра. Подобное соединение реализма и декоративизма было издавна свойственно японцам, по традиции любовавшимся природой и одухотворявшим самые обычные вещи повседневной жизни. Художники передавали малейшие детали тщательно и скрупулезно, так как из этих мелочей для них складывалась общая картина красоты и радости бытия. Они опоэтизировали даже

простые действия человека и ничем не примечательные на первый взгляд картины природы:

*Осень уж прошла, –
Знает по всем приметам
Лесоруб в горах.
Мне б его беспечное сердце
В этот вечер угрюмый.*

Сайгё, 1118–1190

(Пер. В. Марковой)

Мода на дальневосточное искусство вызвала широкий интерес к традиционным сюжетам, национальным типажам, цветам, растениям, бабочкам и насекомым – всему тому, чем восхищались европейцы и что составляло, на их взгляд, очарование Японии.

Подтверждением этому может служить веер, созданный на излюбленный японскими художниками сюжет «Любование сливой ранней весной» (ил. 96). В центре композиции изображена японка в традиционном кимоно, ведущая за руку сына. Ее взгляд устремлен на старое дерево сливы с причудливо изогнутым, корявым стволом и облаком цветов на голых ветвях. В воздухе реют бабочки. Внизу у ручья копошится куропатка. Справа за изгородью виден бамбук и хризантемы. Левее – деревце клена у каменного фонаря и кустики мелких гвоздик. На гарде воспроизведены стебель цветущей лилии, красный цветок камелии, хризантема и бабочка, на обороте – гроздь серебристой глицинии с мелкими золотыми листочками и ветка камелии (ил. 97).

Несовместимое в европейской живописи соединение в одной картине цветов и деревьев разных сезонов было вполне логичным для японцев, для которых подобное сочетание олицетворяло вечную жизнь, напоминало о постоянном круговороте явлений в природе. По традиции композиция имела благожелательное значение, зашифрованное в сочетании растений и птиц. Слива была символом стойкости и верности, хризантема и камелия – пожеланием долгой жизни, глициния означала женскую красоту и изящество, а бабочка ассоциировалась с безмятежной радостью. В данном произведении мастер виртуозно комбинирует золотые рельефные фрагменты с вкраплением частиц перламутра, коралла, крохотных вставок из тонированной кости.

Кардинальные изменения в образе жизни современных японцев, переход на современную форму одежды, появление кондиционера отес-

нили веера на задний план. Но в отличие от Европы веер не исчез полностью из японской культуры. Во многом этому способствовало особое бережное отношение японцев к культурным традициям прошлого. Существование театров Но, Кабуки, Бунраку законсервировало бытование театрального веера, а классической борьбы *сумо* – веера типа *гумбай-утива*. Складной *оги* остался неизменным атрибутом синтоистских и буддийских церемоний и фестивалей. По-прежнему приходят с веером участники чайной церемонии. Реликтовый характер приобрел веер *май-оги* (ил. 82–85, 105–106), сохранившись в основном в танцах гейш.

Веер остается и ныне привычным предметом быта, желанным аксессуаром жаркого лета. Чаще им пользуются женщины, особенно в саду, на горных курортах и источниках. Но все же главная роль отводится вееру в качестве подарка по разным случаям жизни: для поздравлений на Новый год, в день свадьбы, совершеннолетия и других торжественных событий в семье. По-прежнему важным остается предназначение веера как храмового сувенира с изображением реликвий, карт маршрутов паломников или с текстами священных писаний. В настоящее время функция сувенирного веера значительно расширилась, обогатилось его содержание и художественное решение. И наконец, неожиданно широко веер стал применяться в рекламе учебных заведений, универмагов, ресторанов и даже новых товаров. Большинство традиционных вееров делается в Киото, хотя с развитием новых технологий веер может быть отпечатан практически в любом городе. Современные веера редко расписываются вручную.

Традиция участия известных художников в создании *оги* или *утива* поддерживалась лишь в первой трети XX столетия – в эпоху расцвета национальной живописи *Нихонга*, а затем почти бесследно исчезла. Основная масса изделий сейчас изготавливается в технике ксилографии.

Тем не менее до сих пор в оформлении вееров сохраняются художественные традиции прошлого. Характерным примером могут служить два танцевальных веера середины 1950-х годов из собрания ГМВ. На одном из них изображена слива – фрагмент старого, поросшего мхом ствола дерева, написанного черной тушью, и тонкие изогнутые ветви, усеянные белыми, с небольшим вкраплением красных цветами (ил. 83). Глухой

золотой фон как бы изолирует избранный предмет, переводит его в условный декоративный план, но не мешает воспринимать цветы как нечто живое, естественное и прекрасное. Как и у старых мастеров, здесь передано радостное ощущение красоты природы.

В художественном методе современных мастеров преобладает цитирование тем и классических приемов, но в то же время наблюдается их модификация. Как в живописи Сотацу и Корины, основные художественные средства – золотой фон, богатая цветовая палитра, выделение из пейзажа какого-либо одного мотива, характерная пространственная композиция. Так решен музейный веер «Ирисы у ручья» (ил. 84). Это своеобразная реплика знаменитой ширмы Огата Корины. Три группы ирисов как бы прорастают из деревянных планок веера, образуя изысканные букеты. Силуэты цветов сначала прорисованы, а затем заполнены плотными красками. Контур ручья вторгаются в композицию, развивая ее по горизонтали и словно следуя движению раскрывающегося веера. Художник точно рассчитывает волнообразное движение в построении декоративного мотива на «ломаной» поверхности веера, – движение, которое как бы продолжается в пространстве за ее пределами. Цветы и листья ирисов резко выделяются на сияющем золоте фона, и лишь «брызганный» кобальт в изображении воды смягчает их акцентированный синий и темно-зеленый цвет.

Современная живопись на веерах, безусловно, не ограничивается рамками декоративной живописи, хотя она и доминирует. В зависимости от своих пристрастий и творческой индивидуальности, а также тяготения к той или иной школе живописи каждый мастер находит свое решение художественного образа.

Несмотря на то что произведения высокого искусства сравнительно редки, веер продолжает оставаться для японцев объектом любви и почтительного внимания, а для западных любителей японской культуры превращается в своеобразный символ страны. С каждым годом возрастает увлечение коллекционированием вееров, и история каждой коллекции – это история открытия удивительного мира, в котором живет японский веер, это ни с чем не сравнимое удовольствие погружения в особую культурную среду, в которой сохраняются уходящие в глубь веков традиции народа.

Е.П. Янковская

Веер как благопожелание

Посетители выставки «Веер в художественной культуре Востока и Запада» имели редкую для московских зрителей возможность увидеть не только образцы японских классических вееров из музейных собраний, но и традиционные веера, которыми пользуются в Японии до сих пор. Часть из них происходит из коллекции, которая собрана Хондой Маюми-сан и ее друзьями из городов Нагоя и Саппоро. Хочется сказать несколько слов о ее необычной судьбе.

Когда-то я познакомилась с известной актрисой театра Кабуки Нисимия Саёко-сан. Она неоднократно бывала в Санкт-Петербурге с концертными программами, проводила мастер-класс для студентов творческих вузов, привозила книги по искусству и культуре Японии для Российской национальной библиотеки. По возвращении домой она рассказывала друзьям о России, о ее городах, делилась своими впечатлениями о людях, с которыми она там встречалась.

Узнав о моей редкой профессии – реставратора вееров, ее подруга Хонда Маюми-сан написала мне письмо, а через некоторое время приехала в Россию с группой японок специально, чтобы познакомиться со мной и моей работой. Я рассказала ей, что более двадцати лет посвятила реставрации и исследованию вееров. Вернувшись в Японию, Маюми-сан и ее друзья начинали собирать веера, чтобы отправить их в Санкт-Петербург. В письмах она не раз повторяла, что интерес к моей работе породил ее интерес к веерам своей страны. Хочется отметить, что в сборе, составлении описей и отправке вееров в Россию принимали участие 250 человек. Люди различных профессий, разного возраста поддерживали желание Маюми-сан собирать веера для Санкт-Петербурга. Перед отправкой в нашу страну Маюми-сан устроила в Нагоя выставку, названную необычно – «Счастливого пути в Россию, веера!»

В 2001 году эти веера уже экспонировались в Санкт-Петербурге на выставке «Обаяние японского веера» в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамере) Российской

академии наук. Они стали прекрасным дополнением к выставленной коллекции вееров, оружия, костюма, живописи из фондов музея.

В 2004 году в одном из красивейших залов Санкт-Петербурга (в особняке Румянцева на Английской набережной – филиале Музея истории города) была устроена выставка «Япония в веерах и картинах», где вновь было выставлено около ста вееров. Посетители наслаждались живописными работами Натальи Максимовой, выполненными в Японии, а также веерами и другими предметами прикладного искусства. Кроме того, на выставке были представлены исторические документы XIX–XX веков, касающиеся дружественных отношений между Россией и Японией, в которые огромный вклад внесли представители Санкт-Петербурга (моряки, ученые, художники, музыканты).

Исследуя присланные друзьями веера, я пыталась выяснить назначение, применение и принадлежность каждого из них. Мне посчастливилось переписываться и встречаться с некоторыми дарителями. В Японии Хонда Маюми-сан по моей просьбе встречалась с мастерами, до сих пор изготавливающими веера на все случаи жизни.

Надо сказать, что в климатических условиях этой страны веер – жизненно необходимый предмет, но его применение намного превосходит практические функции. Много веков в Японии производят веера, не предназначенные для обмахивания. К ним относятся храмовые, церемониальные, военные и театральные веера.

Японцы с давних пор приписывали веерам магические свойства – отгонять злых духов, развеивать печаль. До сих пор ежегодно 19 мая в храме Тосёдайдзи (префектура Нара) проводится церемония разбрасывания вееров во дворе храма. Поверье гласит, что поймавший веер будет защищен от молнии, а его дом от пожара. Если воткнуть этот веер в землю, будет богатый урожай. С таким веером быстро излечиваются от болезней, он также помогает женщине в родах. Дети всегда будут здоровы. Когда разбрасывают веера, в храм

обычно приходит много людей. Подобный храмовый веер и деревянную дощечку *утивамаки* с изображением сцены разбрасывания вееров в храме Тосёдайдзи можно было увидеть на выставке в Музее Востока (ил. 74).

В коллекции есть веера не только синтоистских, но и буддийских храмов. Японские мастера еще в XII веке использовали тексты из Сутры Лотоса в декоре вееров. Традиции сохранились, но в современных веерах отсутствуют жанровые сцены, сопровождавшие некогда текст. Так, в собрании находятся веера с текстами Сутры Лотоса. В декоре одного из них текст – пиктограмма, составленная из буддийских символов (ил. 75).

В Японии издавна создаются веера в качестве сувениров для прихожан. Например, для храма Компира в Маругами (префектура Кагава) веера стали изготавливать в конце XVII века. Позднее именно в этих местах изобрели механические станки для обработки бамбука, и до сих пор мастера из других районов заказывают в местных мастерских готовые остовы. Сегодня *маругами-утива* составляют 90 процентов всего объема вееров, производимых в стране. В коллекции, присланной из Японии, *маругами-утива* представлен веером с изображением рекламы храмового праздника.

Не менее интересны *нара-утива*, которые делают в г. Нара (префектура Нара). По легенде, первым такие изделия начал изготавливать священник синтоистского храма Касуга-тайся в эпоху Эдо (1603–1868). Эти веера от других отличаются ажурный декор. В XIX веке семья Икэда, используя наряду с традиционными современные инструменты и технологии, усовершенствовала процессы изготовления *нара-утива*. В 1893 году



Веер утива с изображением храмового праздника Гион Япония, г. Киото. XX в. Дерево, бумага, цв. печать Из коллекции Е. Янковской

нара-утива экспонировались на выставке в Чикаго. К сожалению, сегодня в Нара работает только одна мастерская. В коллекции *нара-утива* представлен ажурным веером из желтой бумаги, украшенным традиционными мотивами, типичными для предметов народного прикладного искусства Японии.

Удивительно изящные веера *надзукава-ути-ва* изготавливают в г. Окаяма (префектура Окаяма). Существует легенда, что еще в эпоху Эдо самураями там создавались не просто веера, а настоящие произведения искусства. Не случайно в 1894 году на выставке в Чикаго веера *надзукава-утива* получили бронзовую медаль. В коллекции есть веер этого типа с традиционным изображением облаков. Если же рассматривать его на просвет, то можно прочесть стихи, которые написаны по краю облака.

Не менее изысканны веера *кё-утива* из Киото. Сделанные из бамбука и бумаги, они требуют осторожного обращения, поскольку их ручки из дерева крепятся отдельно. Поэтому *кё-утива* используются как украшение. Такие веера летом гейши раздают гостям. В моей коллекции *кё-утива* представлены веером с композицией «Стрекозы над водой». Подобные веера, но больших размеров, владельцы крупнейших токийских универмагов дарят своим постоянным клиентам, как, например, веер «Острова в море».

А вот другая разновидность вееров *утива*, наоборот, отличается необычайной прочностью. Это известные еще с эпохи Эдо опахала *гифу-утива* (производятся в г. Гифу, префектура Гифу), которые сделаны из прочной бумаги *миноваси* и покрыты лаком. Гифу-утива можно опускать в воду, так что помимо прохладного ветерка он несет дополнительную влагу и аромат. Прочные и яркие, эти веера пользуются большим спросом не только в Японии, но и в Европе. В моей коллекции есть интересный *гифу-утива* с росписью «Ночная ловля рыбы с помощью баклана» (ил. 104).

Иногда даже форма веера выражает определенный смысл. Например, *насуби-утива* (префектура Миэ), по форме напоминающий баклан, особенно нравится женщинам. В названии этого вида веера слово *насу*, означающее «все сделано» или «добиться чего-то», звучит как пожелание.

Самые ранние упоминания о складных веерах в Японии относятся к X веку. Так, в словаре 935 года упоминаются два типа вееров – *утива* и *оги* (общий термин для складных вееров). С XVI века в чайной церемонии используют веера *рикю-оги*. Существует легенда, что величайший мастер чайной церемонии Сэн-но Рикю стал использовать маленькие складные веера с тремя пластинами и экраном из прочной бумаги для поднесения на них сладостей для гостей. Веера и сегодня используют в чайной церемонии. В коллекции

есть прелестные маленькие веера для новогодней чайной церемонии, но служат они прежде всего объектом для созерцания (ил. 81).

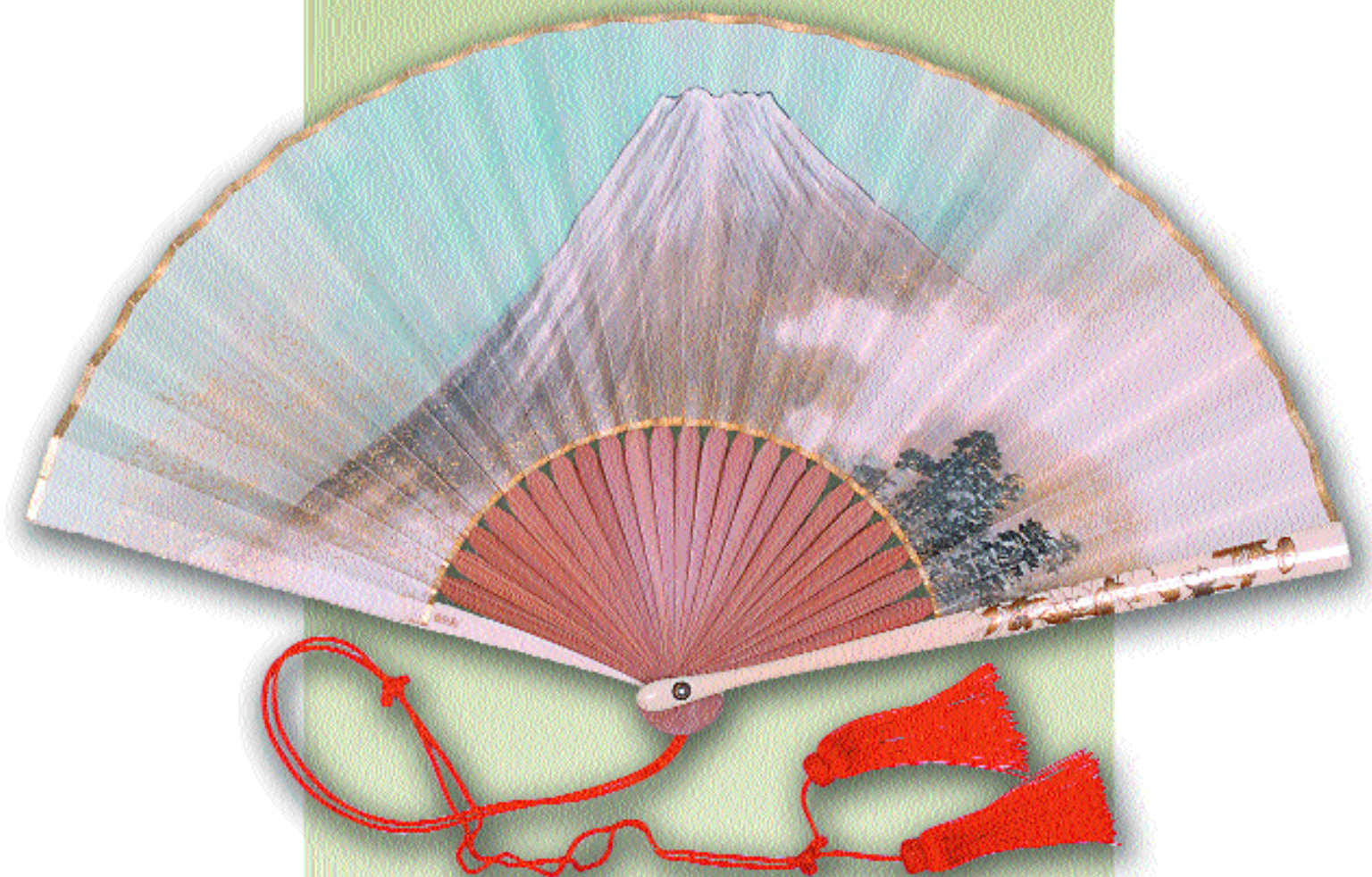
Уже четвертое столетие в театрах Но и Кабуки используют танцевальные веера *май-оги*. Эти веера отличаются от других тем, что в нижние части обеих гард вставлены полоски свинца. Вставки переносят центр тяжести к руке актера, что придает движениям плавность и грациозность. Манипулируя веером, актер показывает зрителям, что именно происходит на сцене. Веер помогает определить героя с точки зрения его социального положения, класса, иногда профессии или занятия. Веер – признанный реквизит всех театральных ролей, однако наиболее ярко его достоинства можно оценить в танце. Именно в танце проявляется изобретательность танцовщика в обращении с веером. Частично раскрытый веер может представлять скалу, лодку, метелку, палку, бутылочку сакэ. Медленно раскрывая веер, можно создать ощущение утреннего тумана. Полностью раскрытый веер становится шляпой, мягко падающим лепестком, превращается в поток воды или ветку сосны. Сами японцы разделяют *май-оги* на те, которые используют для репетиций, и те, которые участвуют в представлениях. Тип *май-оги* представлен веером «Осенние травы».

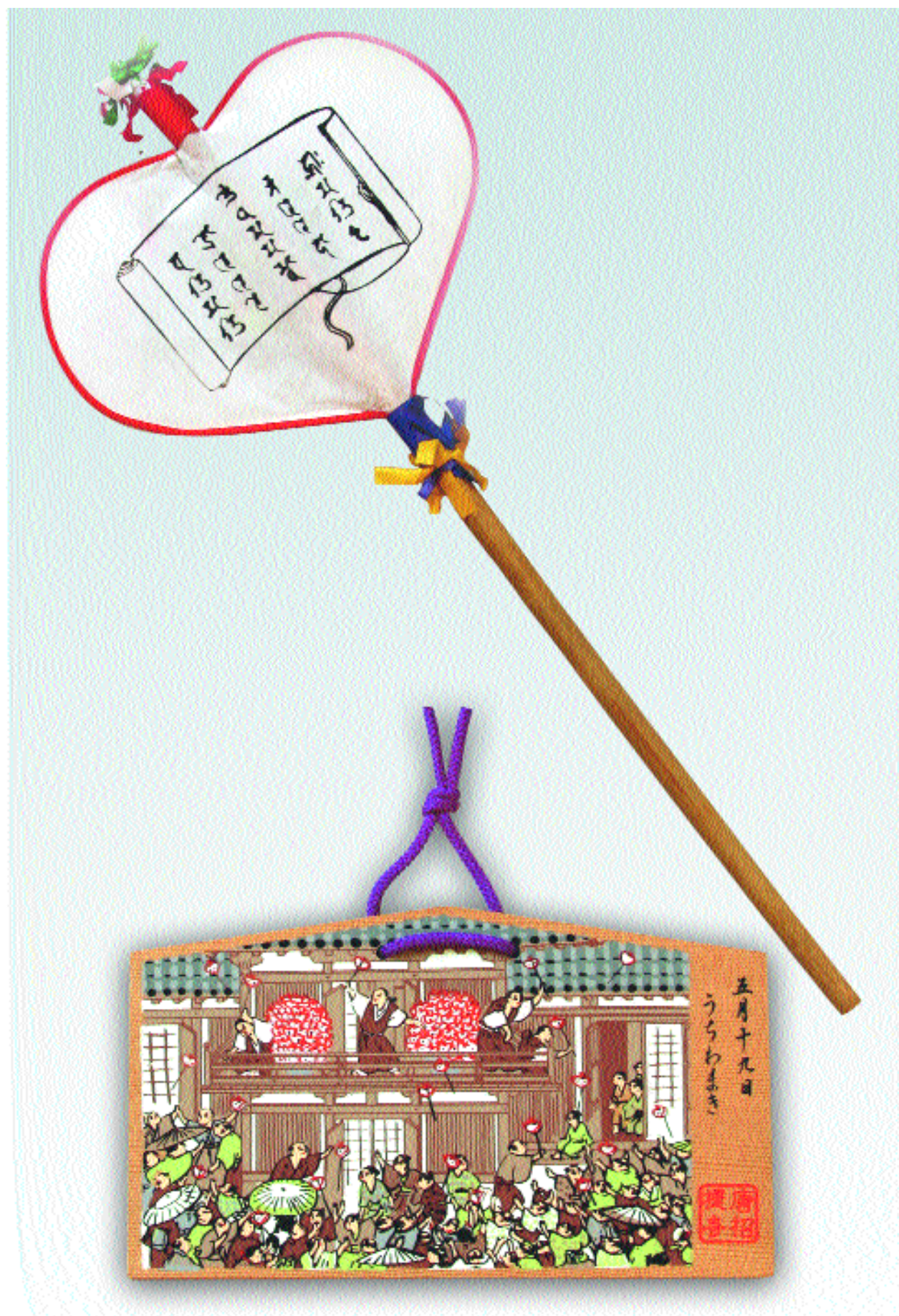
В японском быту и обрядовой практике веера необходимы при праздновании рождения детей, на свадьбах, юбилеях и в других торжественных случаях. В коллекции находятся парные веера для молодоженов и крохотные веера для гостей. На веерах для молодых роспись отсутствует. Обычно они вложены в конверт, на котором изображена черепаха – символ мудрости и терпения, постоянства и долголетия. Веера для гостей украшены изображениями журавля и сосны, что, в свою очередь, символизирует долголетие, мудрость, преданность, честь и стойкость (ил. 110).

Веерами одаривают и на 80-летие, подписывая, например, так: «Будьте красивы, как сакура, и живите долго, как сосна». Веера также используют и в траурных церемониях. Обычно они темного цвета, с текстами молитв. Кроме традиционного назначения, веера активно применяют для рекламы в области культуры, спорта, туризма и торговли.

Образ веера для жителей Японии и сегодня глубоко символичен, с ним связывают надежду на блестящее будущее, в котором будут царить гармония, мир и спокойствие.

Японские веера каталог

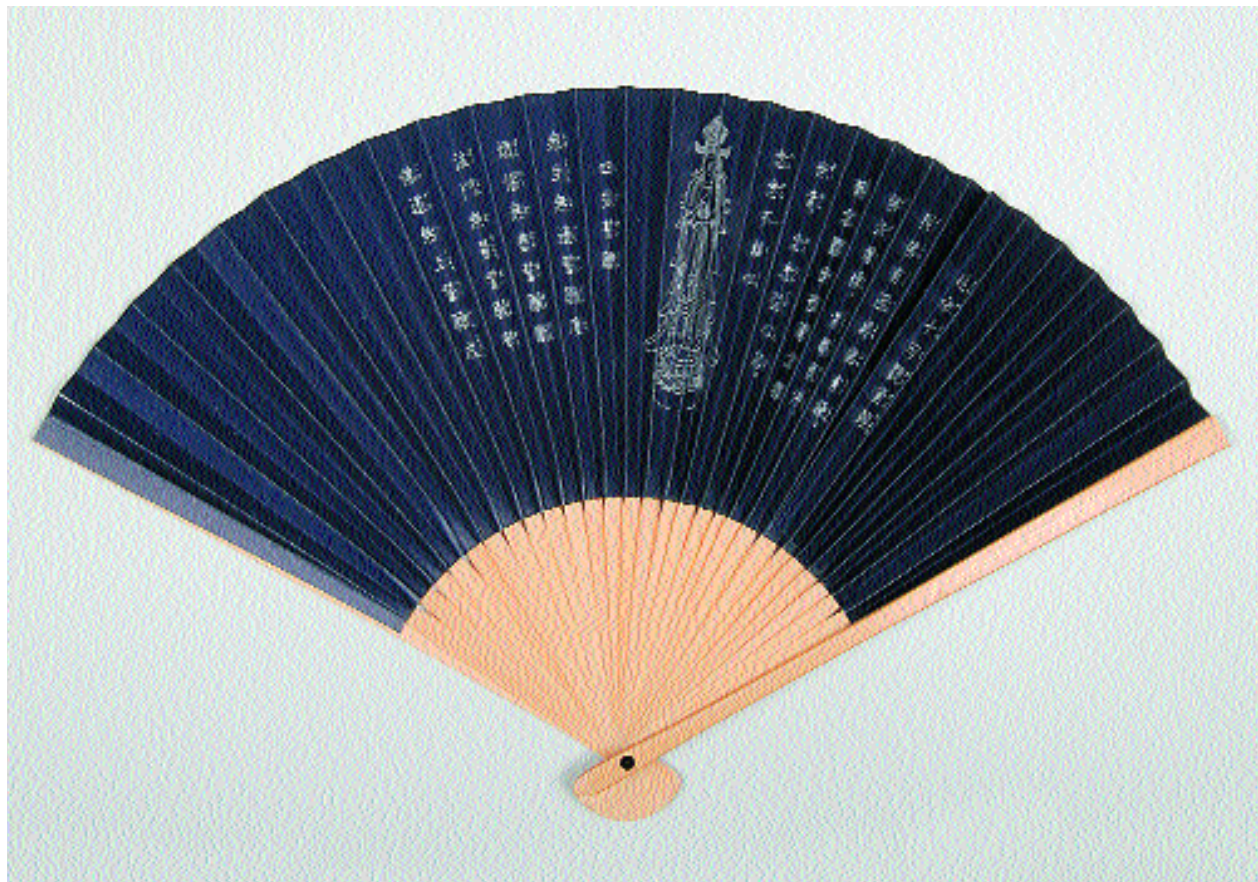




74 Веер утива с иероглифами и табличка утивاماки с изображением церемонии разбрасывания вееров в храме Тосёдайдзи
Япония, г. Нара, храм Тосёдайдзи. XX в. Бамбук, бумага, дерево, цв. печать
Из коллекции Е.П. Янковской



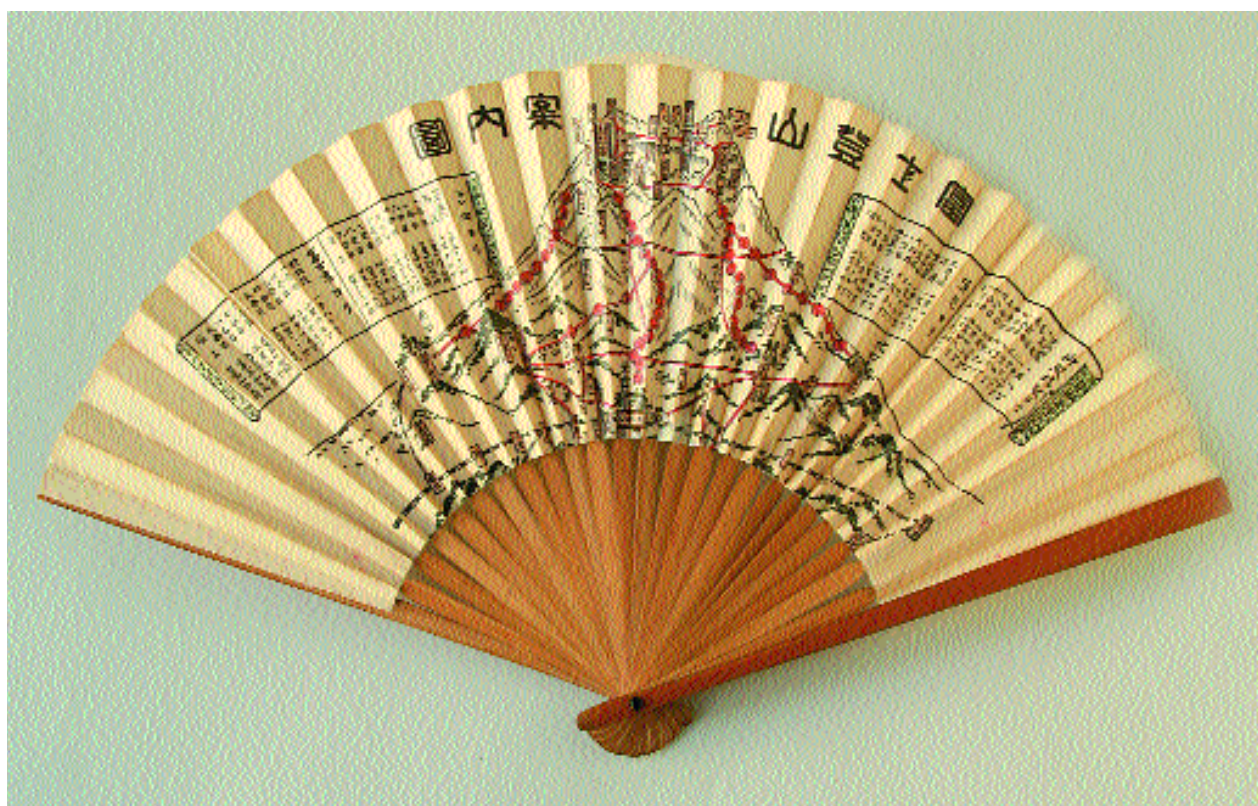
75 Веер утива с текстом сутры
Япония. Вторая половина XX в. Бамбук, бумага, печать
Из коллекции Е.П. Янковской



76 Веер *оги* с изображением богини милосердия Каннон и текстом сутры
Япония. Вторая половина XIX в. Бамбук, бумага, цв. печать
Из коллекции Е.А. Сердюк



78 Военный веер *Хирихокэнтэн-гунсэн* памяти Кусуноки Масасигэ (1294—1336)
Япония. XIX. Бамбук, картон, краски, позолота, золотая фольга, железо, гравировка
Работа по металлу мастера Фудзивара Ёсицугу (XIX в.)
Из собрания ГМВ. №51790 кп



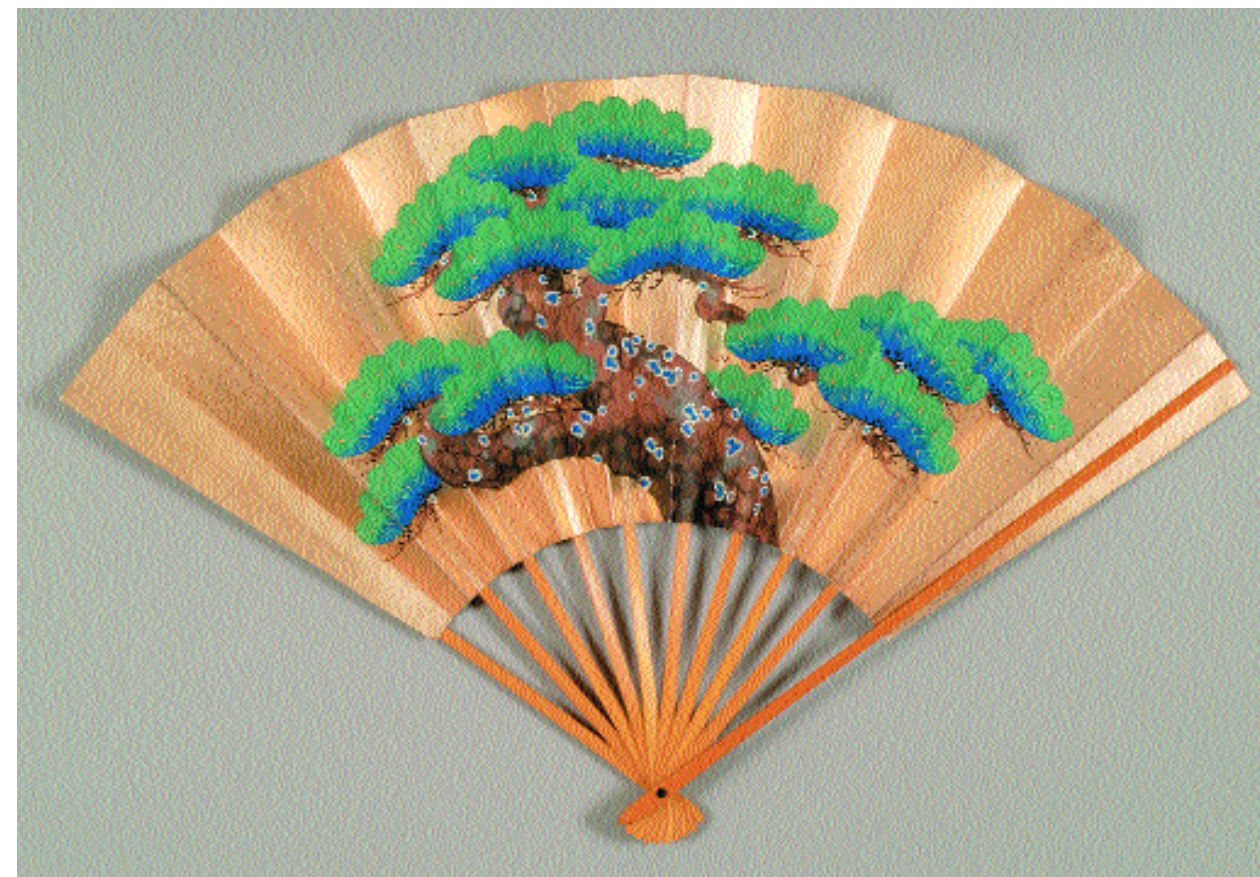
77 Складной веер с изображением горы Фудзи и иероглифическими отметками о восхождении
Япония. 1952 г. Бамбук, бумага, цв. печать. *Из коллекции Е.П. Янковской*



79 Обратная сторона военного веера *Хирихокэнтэн-гунсэн*
Япония. XIX. Бамбук, картон, краски, позолота, золотая фольга, железо, гравировка



80 Два складных веера для чайной церемонии с иероглифической надписью
Япония. Середина XX в. Бамбук, бумага, тушь. Из собрания ГМВ. Инв. № 1315 I/3, 5



82 Складной театральный веер с изображением сосен
Япония. 1950-е гг. Бамбук, бумага, роспись минеральными красками, позолота. Из собрания ГМВ. №1523 НВ I



81 Два складных веера для новогодней чайной церемонии с изображением журавлей и сосны
Япония. XX в. Бумага, цв. печать. Из коллекции Е.П. Янковской



83 Танцевальный веер май-оги с изображением цветущей сливы
Япония. 1950-е гг. Бамбук, бумага, роспись минеральными красками, позолота. Из собрания ГМВ. №1519 НВ I



84 Танцевальный веер май-оги с изображением ирисов

Япония. 1950-е гг. Бамбук, бумага, роспись минеральными красками, позолота
Из собрания ГМВ. №1522 НВ I



86 Веер оги с изображением косяка летящих гусей и осенних кленов

Япония. Период Мэйдзи (1868–1912). Панцирь черепахи, шелк, роспись, вышивка
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино»



85 Танцевальный веер май-оги с изображением красных кленов

Япония. 1950-е гг. Бамбук, бумага, роспись красками, позолота, золотая фольга
Из собрания ГМВ. №2167 НВ



87 Веер оги в стиле кёхо-сунуи с изображением журавлей среди цветущей сакуры и хризантем

Япония. Период Мэйдзи (1868–1912). Панцирь черепахи, шелк, роспись, вышивка
Из собрания ГМВ. №5 1899 кп

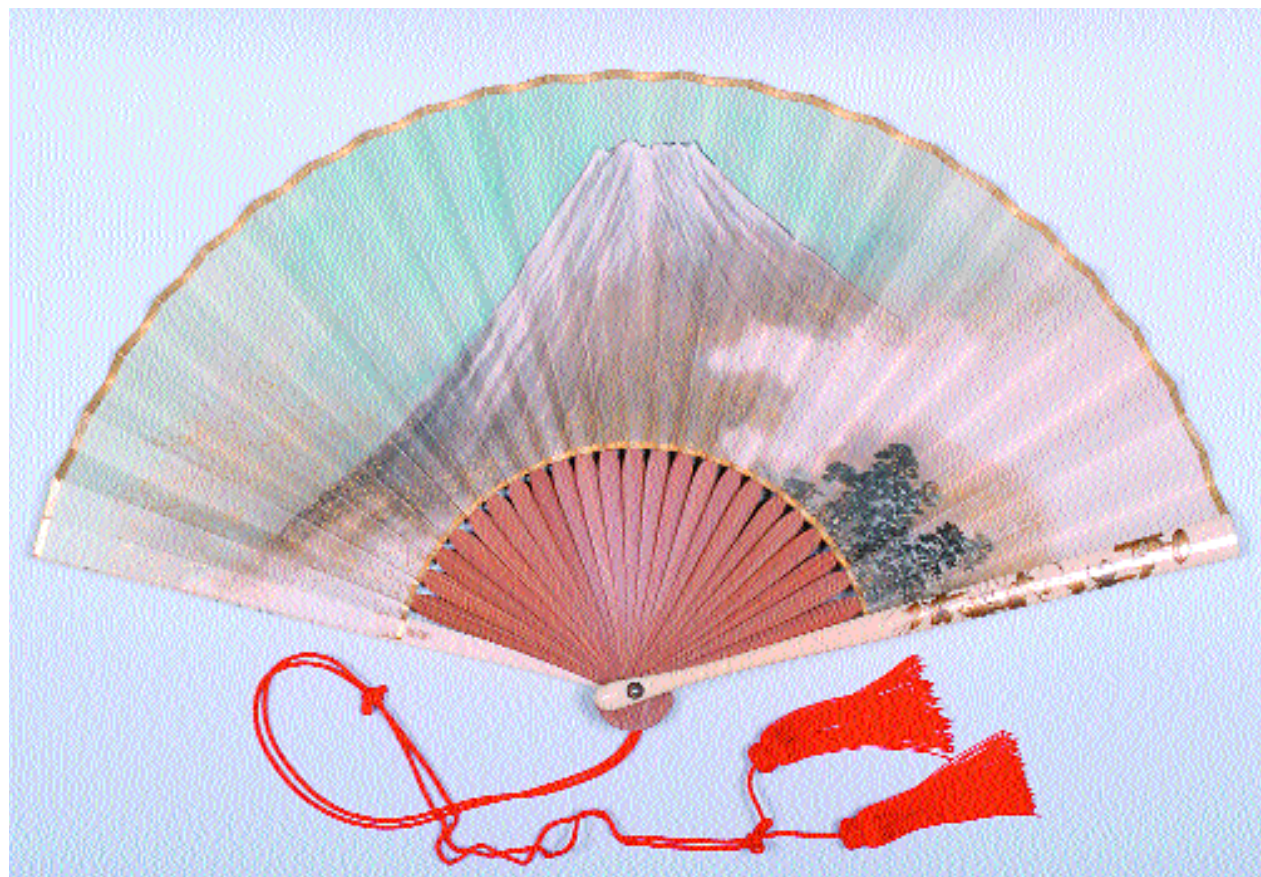


88–89 Веер *оги* с изображением учениц гейш майко на фоне горного пейзажа
Япония. Конец XIX в. Слоновая кость, бумага, роспись тушью и красками, резьба, инкрустация в стиле сибаяма перламутром, раковинами, панцирем черепахи, кораллом. Работа по слоновой кости мастера Като Масаюки (1831—?) *Из собрания ГМВ. № 51898 кп*



90–91 Двусторонний веер *оги* с изображением храма на фоне горного пейзажа и фазана у куста хризантем
Япония. Конец XIX в. Шелк, роспись водяными красками, вышивка, слоновая кость, роспись золотым лаком, инкрустация перламутром, металл. *Из собрания ГМВ. Инв. № 21465 I*

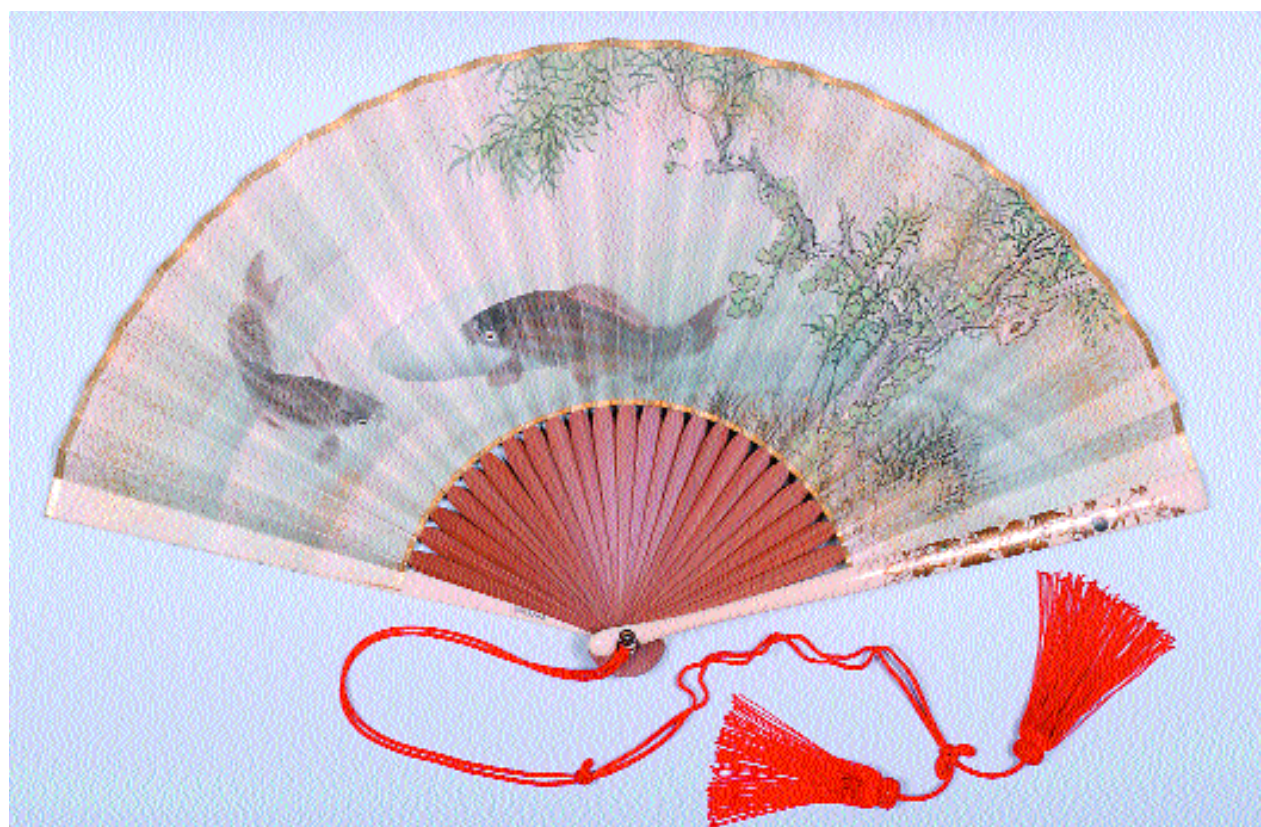




92–93 Двусторонний веер *оги* с изображением сосен у горы Фудзи и двух карпов в пруду под ветвями ивы
Япония. Период Мэйдзи (1868—1912). Бамбук, бумага, цв. ксилография, слоновая кость, роспись золотым лаком, инкрустация перламутром, шелковый шнур. *Из собрания ГМВ. № 39437 кп*



94–95 Складной веер с изображением сцены из деревенской жизни
Япония. Период Мэйдзи (1868—1912). Слоновая кость, роспись золотым и цветными лаками, инкрустация перламутром, раковинами, тонированной слоновой костью, шелковая лента
Из коллекции Зоси Назаровой





96–97 Складной веер с изображением женщины с ребенком у дерева сливы на экране и гроздьев глицинии с веткой камелии на гардах
Япония. Период Мэйдзи (1868—1912). Слоновая кость, шелковая лента, роспись золотым и цветными лаками, инкрустация перламутром, раковинами, кораллом, тонированной слоновой костью, металл
Из коллекции Маруси Назаровой



98–99 Складной веер с изображением птицы и осенних кленов на экране и обезьян на гардах
Япония. Период Мэйдзи (1868—1912)
Слоновая кость, гравировка, бумага, шелк, роспись красками
Из коллекции Маруси Назаровой





100–101 Складной веер с изображением фазана среди пионов
Япония. Период Мэйдзи (1868—1912). Слоновая кость, роспись золотым и цветными лаками
Из собрания ГМВ. Инв. № 3308 I



102 Веер утива с росписью «Лотосы»
Япония. Начало XX в. Бамбук, бумага, ажурные прорези, роспись водяными красками
Из собрания ГМВ. № 3225 НВ I



103 Веер *утива* с изображением водяного Каппа с фонарем

Япония. Конец XX в. Бамбук, бумага, цв. печать

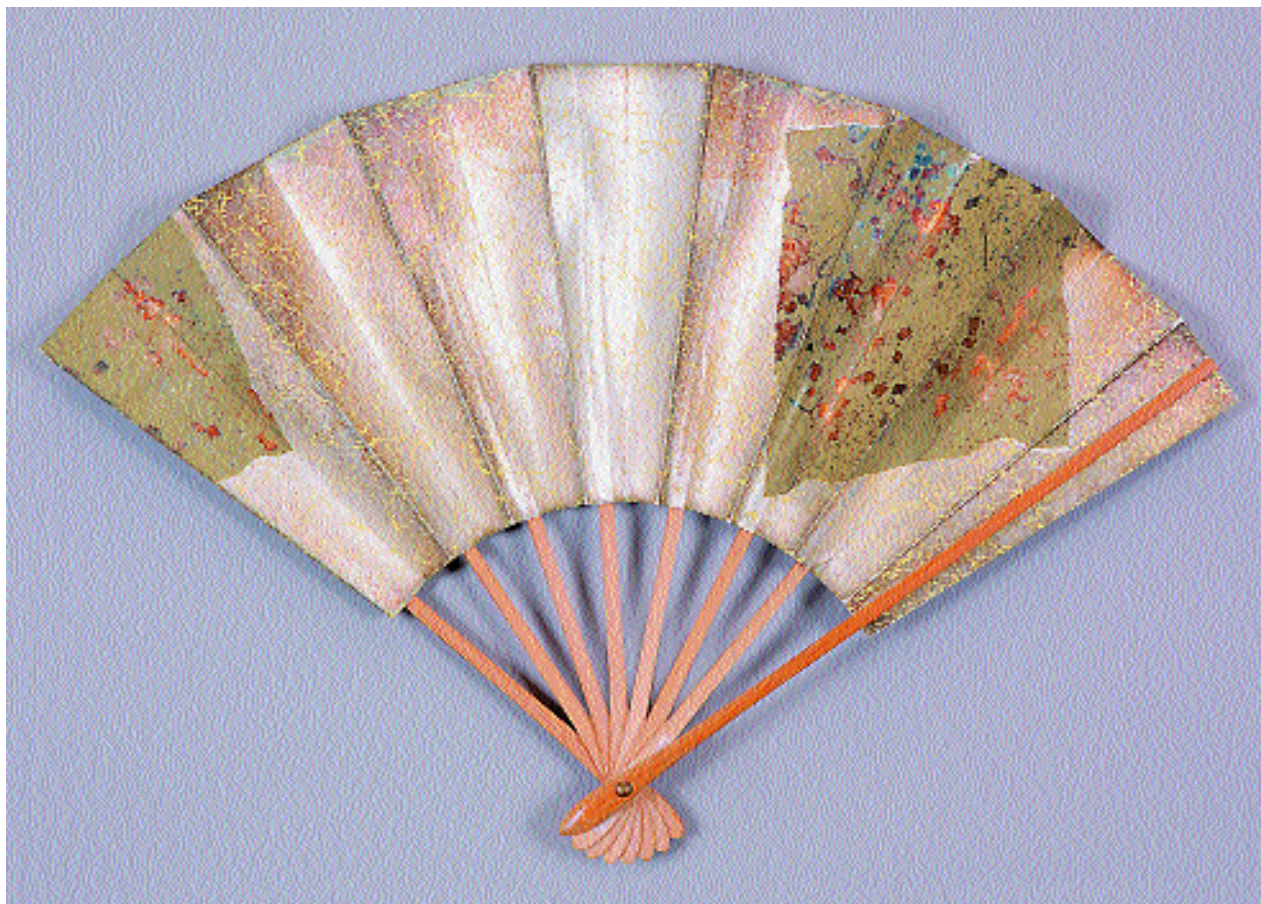
Из коллекции Е.П. Янковской



104 Веер *мидзу-утива* с изображением ночной ловли рыбы с помощью бакланов

Япония, префектура Гифу. Конец XX в. Бамбук, бумага, пропитанная соком хурмы и лаком, роспись тушью

Из коллекции Е.П. Янковской



105–106 Танцевальный веер май-оги с абстрактным узором
Япония. 1950-е гг. Бамбук, бумага, роспись красками, позолота, золотая фольга
Из собрания ГМВ. № 2182 НВ I



107 Веер утива с изображением легендарного монаха Дарумы
Япония. Конец XX в. Бамбук, бумага, тушь
Из коллекции Е.П. Янковской



108 Веер утива каплевидной формы с иероглифом «Ветер». Каллиграфия Маюми Хонда
Япония. Конец XX в. Дерево, бамбук, тушь
Из коллекции Е.П. Янковской



109 Веер утива каплевидной формы со стихотворной надписью
Япония. Конец XX в. Дерево, лак, бумага васи, тушь, цв. печать. *Из коллекции Е.П. Янковской*



110 Парные складные свадебные веера для гостей с изображением мифической супружеской пары Дзё и Уба и конверт с изображением черепахи
Япония. XX в. Бамбук, бумага, цв. печать *Из коллекции Е.П. Янковской*



111 Веер-опахало с изображением селезня и утки
Япония. Середина XX в. Бамбук, бумага, цв. печать
Из собрания ГМВ. № 1506 НВ I



112 Два веера утива с изображением стрекоз и цветов павлонии кири
Япония. Вторая половина XX в. Бамбук, бумага, цв. печать
Из коллекции Е.А. Сердюк



А.Ф. Червяков

Веера в России

В данной статье будут рассмотрены веера из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино», который хранит одну из трех крупнейших в стране коллекций вееров. По количеству единиц хранения она уступает только собраниям Государственного Эрмитажа и Государственного исторического музея. Сравнительно небольшая по численности (300 единиц хранения), эта коллекция по своему составу, разнообразию и ценности позволяет получить достаточно полное представление о бытовании вееров в России с XVIII по XX век.

В настоящее время во всех странах не ослабевает интерес к старинным веерам не только как к редким сохранившимся предметам быта прежних времен, но и как к превосходным образцам декоративно-прикладного искусства и предметам, отражающим жизнь определенных исторических эпох. Отсюда с каждым годом возрастает увлечение коллекционированием вееров, их пристальным изучением, популяризацией в разнообразных публикациях, созданием специальных экспозиций, выставок и даже музеев (таков, к примеру, первый в мире крупнейший музей Елены Александр в Лондоне), проведением международных веерных аукционов. За последние годы только останкинский музей-усадьба демонстрировал из своего собрания 12 выставок вееров в Москве, городах России и Польше.

Известно, что есть две разновидности предметов, специально предназначенных для

наведения прохлады и обобщенных одним наименованием – «веер». С незапамятных времен существует древнейший его вид – опахало, имеющее плоский, укрепленный на рукояти экран. Второй вид – это, собственно, складной веер, состоящий из соединенных воедино разрозненных пластин и закрепленного на них экрана. Веера этого типа появились в Европе с Востока, возможно, уже в конце XV – начале XVI века, довольно быстро распространились и прочно вошли в жизнь и быт высших слоев общества.

Веера во все времена представляли собой большой интерес и весьма ценились, поэтому не случайно в состав иноземных посольских даров включались и эти предметы. Первые известия о веерах в России относятся к XVII веку, когда они использовались преимущественно в царской семье и близких к ним кругах. Так, например, константинопольский патриарх Кирилл трижды в составе посольских подношений передавал царю Михаилу Федоровичу драгоценные опахала, одно из которых царь жалует сыну своему Алексею. После же смерти отца царь Алексей Михайлович дарит его царице Наталье Кирилловне. О том, что веерами при дворе очень дорожили, свидетельствуют те факты, что наряду с другими ценными предметами они подробно регистрировались в дворцовых описях и передавались от одного лица к другому по наследству.

Интерес к веерам способствовал налаживанию их производства в мастерских Оружейной палаты. Эти изделия, как правило, подносились мастерами царю и членам его семьи

Надежда Нежданова (1873–1950), певица, солистка Большого театра



Мария Максакова (1902-1974), солистка Большого театра, в роли Кармен

обычно к празднику Пасхи. Среди таких подношений, например, значатся в описях четыре опахала, сделанные мастером Ефтифеем Кузовлевым.

В XVIII веке веера так ценятся, что становятся предметами подношения августейшим особам, входят составной частью в приданое

высокопоставленных особ и подарков, которые делал будущий супруг своей невесте. Так, после Чесменской победы Григорий Орлов преподнес Екатерине II веер с золотым станком и экраном на темы морских сражений. А в числе приданого Марии Лещинской, будущей королевы Франции, было дано 35 вееров. В 1775 году при женитьбе французского дофина на испанской инфанте ей было вручено женихом 36 вееров, стоивших 3855 ливров.

Подлинный расцвет вееров наступает в России, как и в странах Европы, в середине XVIII века. Это как раз соответствует царствованию Екатерины II. Складной веер становится обязательной принадлежностью, неотъемлемой частью дамского туалета. Без веера не мыслится появление дамы в свете, и в ее руках веер делается активной деталью, ярким участником всех действий на балах, приемах, празднествах и пышных церемониях. Веер в это время как бы утрачивает свое прямое назначение навевать прохладу и становится орудием изощренного кокетства.

Искусство владения веером требовало большого умения, изобретательности и ловкости. Для обучения пользования им создавались

специальные школы.

Не случайно известная писательница мадам де Сталь отметила, что по манере пользования веером она легко может отличить княгиню от графини и маркизу от разночинки. В это время был изобретен целый набор веерных манипуляций, применяемых для испытания и привлечения поклонников и обожателей, для изъяснения своих чувств, желаний и намерений.

В умелых руках веер становился важным средством, благодаря которому можно было подчеркнуть прелести красавиц или скрыть их недостатки.

Не случайно сами владелицы вееров называли их: «полезный зефир» или «ширма стыдливости». Нередко веера исполняли роль переносчиков любовных посланий: в случайно забытый веер вкладывались соответствующие записки, которые затем попадали к желанному адресату.

Иногда веер был для дам своеобразной библиотекой, когда его владелицы, дабы блеснуть в обществе своими знаниями и остроумием, прикрепляли на оборотной стороне листочки со стихами, анекдотами, афоризмами.

Специально изобретенный веерный язык, для освоения даже части которого требовалось приложить немало усилий, в России был назван «маханием». В скором времени этот термин стал синонимом понятия «волокитство». По этому поводу родился каламбур: «Одного любить не в моде, ныне машут по погоде». Веер был настолько популярен и значителен в жизни светских дам, что породил многочисленные эпиграммы, афоризмы, каламбуры. Таков, к примеру, французский афоризм: «Веер в руках красавиц что скипетр на владение миром».

Светские красавицы, пресытившись старыми способами гадания, придумывали новые: делали предсказания по изображениям на экране или по числу и материалу пластин станка на веерах, вытянутых из общей кучки.

Веерам посвящались поэмы, стихи, басни. Среди русских авторов, писавших на эту тему, встречаются известные поэты: Г.Р. Державин, И.И. Дмитриев. Стихотворение Державина 1780 года так и называется «Веер»:

*Когда б владел я целым миром,
Хотел бы веером сим быть:
Всех прохладял бы я зефиром.
И был бы всей вселенной щит;
А ты, махаясь, Хлоя, мною,
От жара сильного дыша,
Как солнце бы цвела красую,
Моей быв тенью – хороша.*

Возросший спрос на веера способствовал увеличению их ввоза в Россию из различных

стран Европы. Некоторые из вееров хранят на себе свидетельства этих торговых связей в виде проставленных на экране печатей таможенных служб.

Наблюдается поступление вееров и с Востока, о чем свидетельствуют объявления в газетах, к примеру, в «Московских ведомостях» за 1797 год: «В серебряном ряде, в лавке под № 120 продаются китайские разных сортов шелковые и бумажные вееры» или «В овощном ряду в среднем прысле под № 21 получены китайские вееры нового вкуса, костяные и камышовые, тафтяные и бумажные, с лучшей живописью и разных цветов, кои и продаются у прикащика Тимофея Злобина».

Возникают мастерские и крупные фабрики по изготовлению вееров и в России, как, например, веерные фабрики Русинова и Филатова в Москве.

Большой интерес представляет роспись веерных экранов. Она была очень разнообразной по сюжетам и художественным приемам. Декоративные композиции наряду с современной тематикой нередко воспроизводили сюжеты из мифологии, библейских преданий, известных литературных и художественных произведений, а также исторических событий. Таковы, например, веера «Венера и Аврора» (ил. 4), «Авигея перед Давидом» (ил. 5), «Милосердие Александра Македонского» (ил. 6).

Излюбленным приемом в декоративном оформлении вееров было употребление китайских и японских мотивов. Весьма характерен в этом отношении голландский веер 1780-х годов, оформление которого выполнено под сильным влиянием декора китайских прикладных изделий (ил. 10).

Интенсивная жизнь веера продолжалась и в XIX, и в начале XX века. Но в это время он постепенно перемещается из дворянского быта в среду менее знатных сословий, таких как мещанство, купечество, духовенство. Веерами начинают пользоваться даже богатые крестьяне. Отсюда наблюдается некоторое удешевление веера путем применения дешевых материалов, имитирующих более дорогие, такие как перламутр, черепаховый панцирь, слоновая кость. Примером может служить красивый русский веер, выполненный в 1820-е годы из коровьего рога в стиле неоготики. Или веер,

принадлежащий графине Татищевой, станок которого сделан из только что изобретенной целлюлозы (ил. 116).

В XIX веке большое распространение приобретают перьевые веера наподобие представленного в альбоме веера из серого страусового пера (ил. 117).

В это же время возникает осознание вееров как ценных исторических и художественных предметов, начинается их коллекционирование. При этом особое значение придается художественному облику предметов. Следует отметить, что в создании вееров принимало участие значительное количество соответствующих специалистов: художников различных жанров, ювелиров, мастеров художественной резьбы и ткачества, кружевниц, вышивальщиц. Поэтому каждый веер представляет собой уникальное художественное произведение, поскольку при его изготовлении исключалось так называемое «тиражирование».

Первоначально коллекции вееров составляли веерные фирмы, как, например, знаменитая парижская фирма «Александр», собравшая 1500 вееров.

В XIX веке в моду входят веера-альбомы, на которых авторы оставляли свои автографы, записывали различные сентенции, адресованные владельцам. Таков находящийся в коллекции музея Останкино веер-альбом, принадлежавший С.В. Волконской, с похвалами владельце веера и с рисованными портретами авторов. Нередко в то время веера заказываются специально к определенным нарядам или создаются к таким семейным событиям, как свадьба или похороны.

Следует отметить, что принципы оформления вееров, их сюжетная роспись и в XIX веке, и в начале XX сохранялись прежними, изменялись только форма, размеры и в некоторой степени оформительские приемы в зависимости от господствующей художественной стилистики данного времени.

Так, к примеру, увлечение веерами в восточном стиле сохранилось вплоть до XX века.

Об этом свидетельствуют хотя бы два русских веера, почти «факсимильно» воспроизводящие японские художественные изделия (ил. 120, 121).

В этом отношении интересно созданное в 1913 году так называемое геометрическое стихотворение «Веер» поэта Сергея Третьякова, построенное явно под воздействием оригинальной формы восточного опахала в виде фляжки на рукояти:

Вея	Пестрея
В крае	Страдая
Пьяных	В павлиньих кружанах
Маев	Тепло горностаев
Пойте	Раскройте, закройте
Явно	Чтоб плавно
Пейте	На флейте
Юно	Разбрызгались луны
Яд!	Что в окнах плескучих стоят

Со временем изменялся ритм жизни, менялись вкусы людей, исчезали многие предметы – свидетели жизни и быта прежних эпох. В России тому способствовали известные события начала XX века, резко изменившие образ жизни русского общества. И в числе исчезнувших предметов, ранее бывших в употреблении, оказался и веер, некогда игравший заметную роль в жизни человека.

Но отрадно отметить, что в наше время, когда ценность веера как памятника истории и одной из разновидностей декоративно-прикладного искусства стала очевидной, изучение музейных коллекций вееров приобрело научный, познавательный и практический интерес.

У нас и в других странах из года в год выходят посвященные вееру издания, статьи, создаются тематические выставки, проводятся специальные аукционы. Музеи интенсивно и заинтересованно пополняют веерами свои собрания.

Примером тому может служить и настоящий альбом.

Русские веера каталог





113 Складной веер с аллегорическими сюжетами в трех клеймах

Россия. Около 1750 г. Бумага, кость (23 пластины), тафта, роспись, резьба, позолота
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-1



115 Веер складной

Россия, Москва, магазин «Морэ». 1860-е гг. Шелк, вышивка, обрамление из черных кружев типа шантильи, слоновая кость, резьба, инкрустация стальными пайетками. Из коллекции А.А. Васильева



114 Складной веер для еврейской купеческой семьи с изображением библейских сцен «Ноев ковчег», «Моисей на Синае», «Иосиф испытывает братьев»

Россия, Петербург. 1760—1770-е гг. Бумага, акварель, роспись, слоновая кость, серебрение, резьба
Из коллекции А.А. Васильева



116 Складной веер с вензелем графини А.А. Татищевой

Россия. 1890-е гг. Кружево, целлюлоза (18 пластин), шелк, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-30



117 Веер складной

Россия. 1880—1890-е гг. Страусовое перо, панцирь черепахи (20 пластин), резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-15



118 Складной веер актрисы Тираспольской с автографами театральных деятелей, в том числе китайского актера Мэй Ланфана, гастролировавшего в Москве в 1935 г.

Россия. Конец XIX в. Слоновая кость, чернила, тушь. Из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Инв. № ТКК-1086



119 Веер-саше актрисы Гликерии Федотовой (Малый театр)

Россия. Конец XIX в.
Пальмовый лист, бархат, аппликация. Из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Инв. № ТКК-1350



120 Складной веер с росписью в японском стиле

Россия. Начало XX в. Гусиное перо, дерево (28 пластин), перламутр, резьба, роспись, золочение
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-54



122 Веер складной

Россия. Начало XX в. Шелк, дерево (18 пластин), кружево, перламутр, роспись, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-52



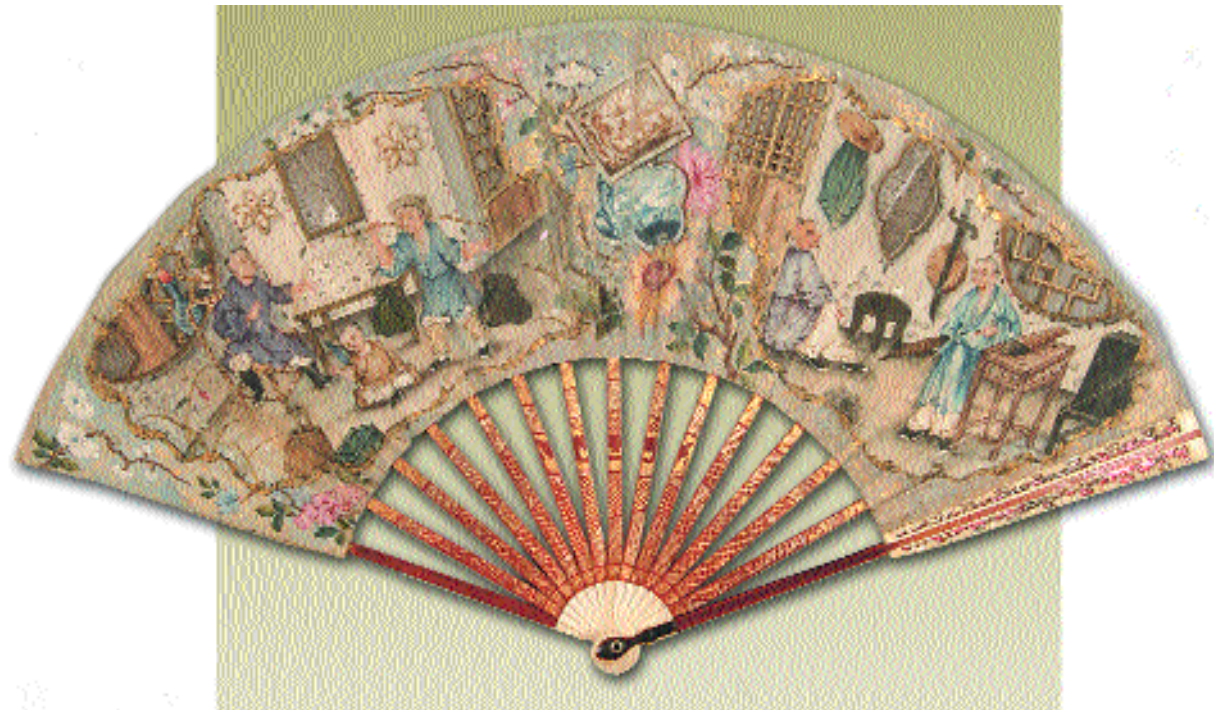
121 Складной веер с росписью в японском стиле

Россия. Начало XX в. Шелк, дерево (15 кипарисовых пластин), роспись, резьба
Из собрания Московского музея-усадьбы «Останкино». Инв. № В-48



123 Складной веер актрисы М.Н. Ермоловой

Россия. Начало XX в. Ткань, кружево, роспись, кость, резьба
Из собрания ГЦМ им. А.А. Бахрушина. Инв. № ТКК-601



Глоссарий

акомэ-оги (яп.) – церемониальные веера придворных дам с периода Хэйан (794–1185), состоящие из тонких деревянных пластин белого цвета с изображением цветов вишни, сливы, хризантемы и ветвей сосны, с золотым или серебряным напылением или с длинными облаками, разрезающими изображение. Такие веера, которые носили придворные дамы, были меньше по размеру, чем у императрицы, но так же, как у нее, украшены по углам цветами из шелка и двумя пучками шелковых лент двенадцати цветов.

аогай (яп.) – раковины моллюсков, используемые для инкрустации.

багуа (кит.) – восемь основных триграмм из древнекитайского трактата Ицзин («Книга перемен», VIII–VII вв. до н. э.).

бидзин (яп.) – красавица.

ботан (яп.) – древесный пион.

бризе (фр.) – тип складного веера с находящимися друг на друга пластинами, закрепленными в нижней части металлическим штифтом и соединенными сверху шелковыми лентами. Пластины могут быть украшены ажурной резьбой, росписью, накладками. Изготавливаются главным образом из кости, но также из тонких пластин дерева, рога и панциря черепахи.

бяньфу шань (кит. досл. «веер в виде крыла летучей мыши») – общее название для складных вееров.

ваби (яп.) – эстетика непритязательной простоты; красота, не бросающаяся в глаза, не раскрытая полностью.

вакидзаси (яп.) – малый меч, который носили самураи, затыкая за пояс лезвием вверх, в паре большим мечом со второй половины XVI до середины XIX века.

гарда – внешняя планка складного веера.

гифу-утива (яп.) – водостойкие опахала, производимые в префектуре Гифу.

гофун (яп.) – белый пигмент, изготовленный либо из растертых раковин моллюсков, либо из свинцовых белил.

гумбай-утива (яп.) – веер военачальника.

гунсэн (яп.) – военный складной веер.

даймё (яп.) – князь, правитель провинции.

имари (яп.) – тип японского фарфора, производимого в префектуре Арита с конца XVII до 1868 года.

инро (яп.) – портативная коробочка для печатей, ароматических пастилок, медикаментов.

кокард – разновидность складного веера, состоящего из двух складных вееров, соединенных

гардами. В сложенном виде входит в полую ручку; когда полностью раскрывается, образует круглый экран.

Кабуки (яп.) – один из видов традиционного театрального искусства Японии, сложился и развивался как театр горожан периода Эдо (1603–1868). В спектаклях Кабуки использовали 19 вееров с росписью, соответствующей амплу актера.

Кагура (яп.) – древние мистерии, связанные с культом богини солнца Аматэрасу и представляющие собой танцевальную пантомиму в сопровождении игры на барабанах и флейте. Исполняются перед храмами во время синтоистских празднеств.

камунаги (яп., иначе *мико*) – жрицы при синтоистских храмах.

канамэ (яп.) – металлический гвоздик или заклепка, скрепляющая пластинки складного веера в основании.

катёга (яп.) – живопись цветов и птиц, классический жанр дальневосточной живописи.

кё-утива – плоские веера со съёмными ручками, которые производятся в Киото.

кёхо-сунуи (яп.) – стиль декорации складных вееров, вошедших в моду в годы Кёхо (1716–1736) в Киото. Для него типично использование темной однотонной ткани *хабутаэ* для экрана, украшенного вышивкой, в которой комбинируются плотно наложенные и разреженные стежки, с небольшим вкраплением живописи ограниченной цветовой палитры, преимущественно неярких и палевых тонов.

кимтаку (яп.) – техника нанесения золотой фольги на поверхность бумаги.

кири (яп.) – павлония, соцветия которой часто изображались на веерах исполнителей ролей богов в классическом японском театре Но.

комори-оги (яп., кит. – *бяньфу шань*) – «веер летучая мышь» – разновидность складного веера, складывающегося наподобие крыла летучей мыши.

майко (яп.) – юные ученицы гейш.

май-оги (яп.) – танцевальный веер.

маки-э (яп.) – техника декора лаковых изделий.

маругами-утива (яп.) – плоские веера с бамбуковым каркасом, производимые в Маругами в префектуре Кагава.

миноваси (яп.) – сорт прочной японской бумаги, изготавливаемой на территории исторической провинции Мино из растительных волокон.

мита-оги (яп.) – веер синтоистских священнослужителей, который использовали в ритуалах в честь богини солнца Аматэрасу-но Омиками в одном из храмов священного комплекса в Исэ.

мизёдо (яп.) – популярное название магазинов по продаже вееров, которое произошло от названия храма Мизёдо, куда, по преданию, удалилась вдова аристократа Тайра Адзумори (XII в.), где как-то

сделала веер из сложенной гармошкой бумаги для обмахивания заболевшего лихорадкой настоятеля.

надзукава-утива (яп.) – разновидность плоских вееров, производимых в префектуре Окаяма.

нара-утива (яп.) – плоские веера с ажурным экраном из бумаги, производимые в Нара.

насуби-утива (яп.) – плоские веера, экран которых имеет очертания баклажана; производятся в префектуре Миэ.

Нихонга (яп.) – традиционная японская живопись Новейшего времени, опирающаяся на достижения различных школ живописи, сложившихся в Средневековье, и творчески переосмысляющая их.

Но (яп.) – японский классический театр, появившийся как самостоятельная форма сценического искусства в XIV веке. Это драматическое музыкально-танцевальное представление, происходящее на фоне постоянной декорации в виде задника с изображением сосны. Бутафория, аксессуары, костюм и маски, в которых выступали главные герои, – все в равной степени участвовало в создании сценического образа.

носай (яп.) – живопись тушью и красками, среди которых присутствуют яркие тона.

нэкома (яп. «кошачьи пробелы») – ажурный узор из кружков, соединенных в ряд узкой лентой, на гарде военного веера.

оги (яп.) – складной веер.

огия (яп.) – мастера, создававшие складные веера; также часто назывались мастерские, где они работали, и лавки, где продавали веера.

оябонэ (яп. досл. «родительская кость») – внешние планки, или гарды, складного веера.

ракуго (яп.) – народный уличный сказитель веселых историй.

рикю-оги (яп. «веер Рикю») – тип веера, придуманного мастером чайной церемонии тяною Сэнно Рикю (1521–1591); часто использовался как тарелочка, на которой гостям преподносили сладости.

сасихики (яп.) – образное название военного веера *гунсэн*, означавшее «инструмент баланса» или «веер прилива и отлива».

сибаяма (яп.) – стиль декора изделий, сложившийся в Японии и в конце XIX – начале XX в., модный на Западе. Ему свойственна яркая красочная палитра в орнаментации изделий из золотого лака или слоновой кости, которая создавалась инкрустацией различными материалами, такими как перламутр, панцирь черепахи, скорлупа кокоса, малахит, нефрит, коралл, драгоценные металлы и сплавы цветных металлов, раковины моллюсков, слоновая кость, поделочные камни.

ситиё (яп. «семь светил») – орнаментальный мотив из семи небесных тел, в число которых по воспринятой японцами древнекитайской астрономии входили солнце, луна и пять планет.

ситодамэ (яп. «глаз выюрка») – металлическая муфта, обрамляющая сквозной паз в заклепке складного веера.

станок – соединенные в нижней части штифтом планки, или ребра, складного веера, к которым крепятся экраны из бумаги или шелка.

сумо – национальная японская борьба, известная с древности. Первоначально входила в число сезонных ритуалов, посвященных синтоистским божествам, затем стала частью придворных праздников, в период Муромати (1333–1573) распространилась в среде самураев как вид прикладного боевого искусства и средство воспитания духа и тела. В период Эдо (1603–1868) приобрела популярность у горожан.

сумтра – в буддийской канонической литературе сочинение с изложением основ учения, написанное образным и афористичным языком; тексты, основанные на высказываниях Будды.

суэхиро-оги (яп.) – веер с отогнутыми наружу гардами; использовался актерами театра Но и Кабуки, но имел также хождение среди священства.

сэнсу (яп.) – складной веер с ребрами и наклеенным на них экраном; то же оги.

сэнтукү (яп.) – ритуальное самоубийство самурая путем вспарывания живота, иначе *харакири*.

сямисэн (яп.) – трехструнный музыкальный инструмент.

такамаки-э (яп.) – техника создания лаковых изделий, отличающаяся многослойным наложением лака и распылением металлической пудры, а также чередованием слоев лака, порошка из древесного угля и особой смеси (она включает лак-сырец, растертую в пудру пемзу и воду), за счет чего после полировки изделия создается эффект рельефной поверхности.

торимоно (яп.) – термин для обозначения предметов, которые берут в руки в синтоистских обрядах.

туань-шань (кит.) – китайские круглые церемониальные веера.

тэссэн (яп.) – складной железный веер, предназначенный воинам.

токей (яп.) – тип веера, сложившийся во второй половине эпохи Хэйан (794–1185). Он имел шелковый или бумажный экран, который

натягивали на тонкие тростинки, внешние гарды *оябонэ* были не плоские, а немного изогнутые таким образом, чтобы в сложенном виде веер казался слегка раскрытым в верхней части.

тяки (яп.) – предметы, предназначенные для чайной церемонии *тяною*.

тяною (яп.) – термин, обозначающий специальный ритуал чайного культа в Японии и переводимый на европейские языки как «чайная церемония». Во время *тяною* пьют заваренный кипятком растертый в пудру зеленый чай, взбитый венчиком прямо в чашке.

укиё-э (яп.) – художественное направление в японской живописи и графике XVII–XIX веков, характеризовавшееся интересом к быту и нравам городского населения, а также использовавшее в качестве сюжетов сцены театра Кабуки.

умэ (яп.) – слива, символ стойкости, благородства.

утива (яп.) – плоский нескладывающийся веер, чаще всего имеющий круглый экран в рамке и длинную ручку.

хабутаэ (яп.) – ткань черного и темно-синего цветов, из которой шили мужскую одежду – куртки *хаори* и кимоно в официальном стиле.

хакама (яп.) – похожие на юбку штаны.

хаккэ (яп., кит. *багуа*) – см. *багуа*.

хаори (яп.) – куртка.

хиоги (яп.) – придворный веер из планок японского кипарисовика.

хирагана (яп.) – японская слоговая азбука.

хирамаки-э (яп.) – японская техника создания лаковых изделий, при которой нанесенный золотой или серебряной пудрой узор не выступает над поверхностью.

цүя (яп.) – эстетическая категория, отражающая идеалы правящей верхушки самураев и богатых горожан и трактуемая как красота и блеск роскоши.

эри (яп.) – воротник кимоно.

Ямато-э (яп.) – самостоятельное направление в японской живописи, возникшее в X–XII веках, отличается декоративностью, строящейся на сочетании четких плоских силуэтов, насыщенных цветовых пятен с вкраплениями золотых и серебряных блесков.

Литература

1. Earle J. The Fan in Japan // Fans from East. London, 1978.

2. From the Land of the Fan. Exhibition Catalogue of the Fan Museum, Greenwich, and Museum of East Asian Art, Bath. Introduction by Michelle Morgan. London, 1978.

3. Hutt J. Chinese Fans from China // Fans from East. London, 1978.

4. Hutt J., Alexander H. Ogi: A History of Japanese Fan. London, 1992.

5. Impey O. Chinoiserie. London, 1977.

6. Iröns N.J. Japanese Fans of the Meiji Period // Arts of Asia, March-April, 1983.

7. Nevill John Tröns. Export Fans of the South China Coast. – Art of Asia/ January-February. 1982.

8. Salway C.M. Fans of Japan. London, 1894.

9. Shalver R. Costume Kabuki. Tokyo, 1990.

10. Thoren B. The Japanese Fan // Arts of Asia, July-August, 1979.

11. Umehara M. Multifacets of the Japanese Fan // Hilton Hottison. Vol. 7, no 2. Winter issue, 1985.

12. Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». Очерки жизни художника в Китае 3–6 вв. М., 1982.

13. Дзиэн. Энциклопедический словарь. Токио, 1936.

14. Крюков М.В., Малявин В.В., Сафронов М.В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового времени. М., 1987.

15. Кузьменко Л.И. Европейский стиль в искусстве Китая XVIII в. // XI научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Часть II. М., 1980.

16. Кузьменко Л.И. Китайские вещи в обиходе: мода на восточное в русской городской среде 19 – начала 20 века // Цветы необычайные. М., 2002.

17. Меньшикова М.Л. Китайские экспортные веера. Государственный Эрмитаж. СПб, 2004.

18. Мещеряков А.Н. Книга японских символов. М., 2003.

19. Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. М., 1963.

20. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. М., 1996.

21. Норито, сэммё. Перевод и комментарии Л.М. Ермаковой. М., 1991.

22. Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество. 16-17 вв. М., 1990.

23. Янковская Е.П. Традиционные веера Японии // Музейные коллекции и научные исследования: материалы годичной научной сессии МАЭ РАН 2000 года. Сборник музея антропологии и этнографии. Вып. XLIX. СПб, 2004. С. 79–86.

24. Янковская Е.П. Традиционные японские веера и их влияние на европейскую моду // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Тезисы Международной научной конференции (в рамках конкурса «Адмиралтейская игла – 2001»). СПб, 2001. С. 74–76.

Государственный музей искусства народов Востока

**Веер в художественной культуре
Востока и Запада**

Серия "Выставки музея Востока"

Ответственный редактор серии
А.В. Седов

Редакторы
Н.Н. Непомнящий, А.А. Еременко

Художественный редактор
О.И. Бойко

Корректор
С.В. Лапина

Технический редактор
Е.В. Павлова

**Издано при спонсорской поддержке
Mitsubishi Electric Europe B.V.**



Издатель: ООО "АГЕНТСТВО МЕДИА-КОМПЛЕКС"
Генеральный директор А.В. Дебольская
Тел.: (906) 711-07-40

Подписано в печать 09.03.2009
Гарнитура "GaramondC"
Печать офсетная. Бумага офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ООО "Вива-Стар"
107023, г. Москва, ул. Электrozаводская, д. 20, стр. 3