

ЯПОНИЯ—ЕВРОПА

Диалог
в искусстве

85.1
H63

富嶽三十六景

神奈川
波の神

06

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТ
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Кол-ч. пред. выдач.

~~28.03.03~~

12.01.13

3 ТМО Т. 1.300.000 З. 2545-93

78645

05.1

Николаева
Игоревна

Диалог в
XVI-

06

№ 78645

V

14

И-1

Н.С.Николаева

ЯПОНИЯ-ЕВРОПА

Середина XVI-
начало XX века

Диалог в искусстве



«Изобразительное
искусство»
Москва. 1996

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского фонда
фундаментальных исследований
и Российского гуманитарного
научного фонда согласно
проекту 94—06—19777

Рецензент Н. А. Виноградова,
кандидат искусствоведения

№ 78645



Введение

В конце XX века, в преддверии формирования планетарной культуры нового тысячелетия, закономерен интерес к ее истокам, к периоду зарождения межрегиональных и межнациональных контактов, первого знакомства разных народов друг с другом.

Вопрос о взаимовлияниях разных культур, о контактах в сфере художественного творчества — часть общей проблемы взаимоотношений народов, различающихся по своим взглядам на мир, на место и роль человека в нем, на пути экономического развития и государственного устройства. Это также вопрос об отношении к чужому историческому опыту, его усвоению или неприятию, что связано с национальным самосознанием, духовным климатом той или иной эпохи, особенностями этнопсихологии народа.

По своей природе любая культура не может существовать в замкнутом пространстве, ибо даже отрицание «чужого» предполагает его сравнение со «своим», становясь фактом духовной жизни, не проходящим бесследно.

Если согласиться с известным утверждением, что способность восприятия чужого есть одно из свойств таланта, то можно сказать, что талантливость японской нации проявлялась на протяжении ее длительного исторического пути именно в способности усвоения стороннего культурного опыта и ассимиляции его до такой степени, что он воспринимался последующими поколениями как органическая часть национальной традиции.

Особенности исторического развития Японии были во многом обусловлены ее островным положением. Одна из немногих стран мира, не изведавших иноземного вторжения и насильственного насаждения или искоренения каких-либо общественных институтов и форм государственности, Япония развивалась на основе объективных закономерностей — географических и этнических, — но при этом она на протяжении многих веков осваивала идейные течения и художественные формы, рождавшиеся на континенте в недрах древнейшей китайской цивилизации, отбирая необходимое и наиболее плодотворное для себя. В процессе такого освоения первоначальный смысл многих идей нередко переживал серьезные изменения в местных условиях, приобретая черты самобытности. Таким образом, относительная географическая изолированность сочеталась с принципиальной открытостью внешним воздействиям, хотя в истории Японии были и периоды сознательной самоизоляции.

Включение Японии в мировое культурное сообщество имело два исторических этапа. Первый этап начался еще на рубеже нашей эры контактами с континентальной культурой в эпоху распада родоплеменных отношений на Японских островах и становления феодального государства. Это было приобщением к духовным ценностям огромного региона Восточной и Юго-Восточной Азии, к культуре, уже прошедшей полторатысячелетний и даже более длительный путь исторического развития. Благодаря этому Япония соприкоснулась с богатейшей традицией Индии и Китая, восприняв, однако, из нее в начальный период только то, что соответствовало конкретным потребностям момента и сформировавшимся еще в древ-



1. Серебряный
павильон. XV в.

ности представлениям о мире и человеке. Древний анимизм и политеизм, связанные с земледельческими культами и магическими обрядами поклонения природным стихиям, отвечали потребностям децентрализованной родоплеменной социальной организации. Первое государственное образование нуждалось в ином идеологическом и этическом обосновании. Воспринятые из Китая буддийские и конфуцианские идеи оказали огромное воздействие на миропредставления японского народа, сложение моральных и эстетических норм, сохранявшихся с определенными исторически обусловленными коррективами на протяжении всей длительной эпохи средневековья, вплоть до Нового времени.

Внутрирегиональные контакты Японии не прерывались и позднее, когда она встретила с европейцами, впервые прибывшими в страну в середине XVI века. Это был, условно говоря, второй этап общения Японии с внешним миром, обозначенный уже внерегиональными связями, соприкосновением с принципиально иной цивилизацией — отличной от восточной системой идей и художественных форм. Если включение Японии в региональную общность народов Восточной Азии было основано на взаимодействии культур типологически близких, что значительно облегчало контакты и влияло на их продуктивность, то связи внерегиональные, особенно на ранних этапах, устанавливались и поддерживались с трудом. Для этого было много причин, в том числе связанных со стадийным различием еще средневековой по типу японской культуры и послеренессансной, европейской.

История взаимодействия Японии с Европой в свою очередь может быть поделена на несколько периодов, значительно отличавшихся один от другого. Их рассмотрение и анализ представляют значительный интерес не только с точки зрения сравнительного сопоставления культур, но и изучения самого механизма возникновения и развития контактов на конкретных примерах изобразительного искусства (при этом в оппозиции «Япония — Европа» последняя выступает как понятие, указывающее на тип культуры, а не ее этническое своеобразие). Такой подход исторически оправдан, так как именно в сфере изобразительного искусства в конце XVI и начале XVII века наблюдались самые первые попытки взаимодействия европейской и дальневосточной художественных систем. В XVIII столетии изучение европейской живописи деятелями японской культуры рассматривалось как один из методов усвоения достижений иноземной цивилизации в целом. С другой стороны, первое реальное воздействие на европейскую художественную культуру со стороны Японии проявилось также в живописи — у мастеров второй половины XIX века.

В течение трехсот с лишним лет общение с Европой то оживлялось, то почти прерывалось в связи с длительным периодом самоизоляции Японии от внешнего мира, то переживало бурный расцвет, как это было после так называемой реставрации Мэйдзи 1868 года. В истории этих контактов различимы три основных периода. Первый связан с появлением в Японии португальских купцов и миссионеров и распространением христианства. Этот, условно говоря, «христианский век» продолжался с 40-х годов XVI века до конца 30-х годов XVII века. Второй период охватывает почти два столетия, от конца XVII века до середины XIX, и определяется контактами с голландцами, которые были единственными европейцами, получившими разрешение жить в Японии, отказавшейся от связей с внешним миром. Наконец, третий период, отмеченный уже ясно обозначившимися обоюдными воздействиями, начался с конца 60-х годов XIX века и продолжался более полувека. Его завершение можно наметить лишь ус-

ловно, ибо фактически связи уже не прерывались и сохраняются до настоящего времени, став со временем неизмеримо более интенсивными и глубокими.

При всех различиях двух главных этапов контактов Японии как внутри дальневосточного региона, так и за его пределами они имели черты сходства. Встреча с иноземным, непохожим на свое и привычное, становилась важным стимулом для осознания себя, своей неповторимости, а это в свою очередь было подготовкой к диалогу, к участию в развитии общечеловеческой культуры.

По китайской традиции, первые европейцы, прибывшие в Японию в середине XVI века, стали называться «южными варварами», что подчеркивало географию их появления, а также их принадлежность к неизвестной цивилизации с иными законами.

Чужой, «варвар» — это тот, кто не умеет себя вести по правилам и тем самым вносит беспорядок, хаос в устроенную и упорядоченную жизнь. Но появление «варвара», противостоящего «цивилизованному» (то есть принадлежащему к автохтонной культуре) человеку, помогает последнему осознать себя и свою роль в мире и обществе, пониманию своего как «правильного» в отличие от чужого как «неправильного».

Отмечаемая всеми исследователями способность японцев к усвоению зарубежного опыта как важнейшая черта национальной культуры прослеживается на протяжении всей истории. Она связана со многими основополагающими миропредставлениями, типом хозяйственной деятельности и социальной организации, оказавших решающее воздействие на структуру личности.

Известный этнограф Араки Хироюки, выделяя главные черты национального характера и поведения японцев, пишет, что основой всех особенностей японской культуры является рисосеющая земледельческая община с ее автономным, замкнутым характером и чрезвычайно тесными взаимоотношениями ее членов, жизнь и поведение которых были подчинены групповой логике и не способствовали развитию каждого отдельного индивида. Отсутствие самостоятельности в поведении и мышлении, установка на «растворение в группе» затуманивали развитие в человеке стремления к преобразованиям, новизне и какой-либо индивидуальной активности¹. Однако при этом нововведения, привносимые извне, особенно если они имели практическую пользу, всегда вызвали интерес и охотно осваивались, ибо это не затрагивало межличностных отношений внутри замкнутого коллектива.

Жизнь сельскохозяйственной общины, подчиненная природным циклам, формировала и ощущение теснейшей связи человека с окружающим миром, сопричастности ему как части — целому. Человек видел в природе не только источник жизни, но и источник закономерностей, распространяемых на все стороны существования, в том числе и социальные отношения. Повторяемость годового цикла, дававшая человеку ощущение упорядоченности бытия, устанавливала циклическую концепцию времени, где не было начала и конца, но был повтор, возврат, что определяло принципиальный традиционализм японской культуры. Изменчивость в природе воспринималась как постоянный и вечный закон, не приносящий качественных перемен в устройство мира, ибо природные изменения не вбирают в себя человеческий опыт, они внеисторичны. В рамках этой концепции была невозможна идея прогресса, а следовательно, вытеснение старого новым, но лишь добавление и ассимиляция всего привносимого извне, подобно усвоению человеком пищи или растением содержащихся в почве веществ, превращаемых в жиз-



2. Сад Самбо-ин в Дайгодзи. Около 1615

3. Замок Химэдзи. 1609

ненную энергию и приносящих плоды, которые ничего общего не имеют с источником этой энергии.

Идея ассимиляции нового, а не разрушения им старого, сохраняла «жизненные силы» культуры, которые не растрчивались на создание чего-то взамен разрушенного старого, но были направлены на процесс органического усвоения и трансформации нового в нечто близкое и созвучное автохтонной культуре. Как говорил один из героев новеллы Акутагава Рюноске «Усмешка богов»: «...наша сила не в том, чтобы разрушать, а в том, чтобы переделывать»².

Таким образом, важнейшим внутренним стимулом развития японской культуры на протяжении многих веков было взаимодействие двух принципов — интереса к внешним воздействиям и их органическая переработка в соответствии с собственными потребностями. Установка на идентификацию индивида с социальной группой, к которой он принадлежит, тормозила развитие творческой инициативы. Ориентация на усвоение нового, главным образом извне, помогла японцам еще в древности воспринять идеи китайской натурфилософии и этики, которые на протяжении веков были определяющими в их собственном духовном развитии.

Знакомство с оформившимися в Китае религиозно-философскими системами даосизма, конфуцианства и буддизма стало важнейшим фактором динамического развития японской культуры. Однако для нашей темы важно не столько подчеркнуть определяющее значение этого комплекса идей, сколько понять принципы их освоения древней культурой Японии, в которой к тому времени сложились собственные миропредставления, позднее оформившиеся в доктрину синтоизма. Как отмечают специалисты, эти архаические представления выступали в тот период в роли адаптирующего культурного механизма по отношению к проникавшим извне идеям³. Ввиду отсутствия противодействия нововведениям, которые воспринимались в силу собственных потребностей, они обретали свои специфические функции в обществе, отличавшиеся от функций, исполнявшихся иными социально-идеологическими институтами⁴. Впоследствии это стало особенностью японской культуры, определявшей весь механизм ее взаимоотношений с внешним миром. Активно действующий фактор психологической адаптации общества к новому, проявившийся еще на ранних стадиях исторического развития, сохраняется до настоящего времени.

На ранних этапах распространения буддизма вместо сопротивления ему со стороны древних архаических культов появилось учение об идентификации синтоистских божеств во главе с богиней солнца Аматэрасу с персонажами буддийского пантеона, в том числе центральным — Дайнити Нёрай, или Буддой Бесконечного Света. Это способствовало сравнительно безболезненному и быстрому усвоению буддизма на японской почве. Местные верования, традиции и обычаи составляли тот культурный контекст, с которым новые идеи взаимодействовали и под влиянием которых видоизменялись. Так, например, свойственное древнему анимизму представление о целостности мироздания, органичной частью которого является человек, было близко древнекитайскому учению о Дао как универсальном Пути саморазвития всего сущего, бесконечной цепи изменений и превращений на основе естественных законов бытия. Но в отличие от абстрактной идеи Дао древний синтоизм трактовал одушевленность природы очень конкретно, видя божество-ками в каждом определенном, «этом» дереве, камне, источнике. Синтоистские божества населяли то же самое реальное пространство, что и люди. Такие идущие от древнего синтоизма конкретность мышления, эмоционально-образное осмысление жизненных явлений сохранялись

и в эпоху средневековья, став характерной чертой этнопсихологии народа, в том числе и в его отношении к чужеземным идеям и художественным формам, облегчая восприятие нового, так как не требовали концептуальной перестройки сознания⁵.

Синтез даосских идей и древнего синтоизма способствовал формированию у японцев ощущения слитности человека с миром природы, не противостояния ему, а погруженности в него. В системе традиционных миропредставлений соотношение «природа — человек» всегда подчеркивало главенствующую роль первого компонента, в отличие от европейской культуры, отводившей именно человеку центральное место в мироздании. Понятно, почему главной проблемой японской художественной культуры на протяжении всей ее истории была проблема природы, внутри которой должен был осознать себя человек и через которую он только и мог выразить и свои чувства и свои представления о прекрасном и должном.

В мироощущении, где человек и природа едины, нет места личности как носителю индивидуального творческого и волевого начала, в том числе и в художественной деятельности. Являясь частью мира, человек не может быть самостоятелен. Однако японская культура не безличностна. Согласно буддийскому учению, все в мире есть поток дхарм — элементов бытия, организация которых в некое единство всегда индивидуальна и неповторима. Уникален, неповторим и каждый индивидум, несмотря на свою слитность с природой и подчиненность ее законам. Это формировало внутренний мир человека и влияло на осознание им своих задач и своего предназначения. Главным для человека было ощутить свое место в мире как социоприродном Универсуме и благодаря этому обрести духовную наполненность и гармонию. При этом внутренняя энергия человека направлялась не на осознание своей исключительности, а, напротив, на слияние с миром как путь приобщения конкретного и единичного к Единому, будь то Будда, Дао, Природа-Космос. Невозможность взгляда на природу «со стороны» исключала развитие естественнонаучной мысли и появление идеи изучения отдельных явлений природы, не говоря уже об идее какого-либо воздействия на нее или переустройства. Надо было стремиться не изучать мир, а «переживать» его, и через такое переживание и внутреннее интуитивное прозрение приблизиться к познанию истины. Истина могла открыться в акте творчества поэта и живописца, но помимо волевого усилия человека, выступавшего лишь в роли медиума, через который проявляется «скрытое», а не создается новое. Считалось, что поэт, живущий в согласии и гармонии с природой, воспроизводит ее в своем произведении такой, какая она есть на самом деле. Произведение искусства, таким образом, не было самоцелью, но лишь средством для раскрытия истинной сущности мироздания и одновременно — достижения единства с миром. По мнению великого японского поэта Мацуо Басё, высший идеал художника состоит в освобождении от собственного «я», когда поэт, став единым с объектом изображения, полностью проникается его внутренней жизнью, сливается с ним в одно целое. Такая концепция человека в основных чертах сохранялась в японской культуре вплоть до второй половины XIX века, и не принимать ее во внимание невозможно при рассмотрении вопросов соприкосновения с Европой, знакомства с христианством и европейским искусством. Столь чуждый европейскому сознанию внеличный мир японского искусства был едва ли не главным препятствием для понимания его истинного смысла не только португальскими миссионерами XVI века, но и первыми коллекционерами и художниками во Франции триста лет спустя.

Происходило это не столько в силу уникальных особенностей японской художественной культуры, а потому, что «встреча» ее, еще средневековой по типу, произошла с Европой, вступившей в качественно иную стадию исторического развития — Новое время.

Но уже и средневековая европейская культура, основой которой было христианство с присущим ему признанием свободной воли человека и его нравственной ответственности, весьма отличалась от японской. Христианская антропология утверждала в западной культуре отношение к человеку как сверхприродному существу, «венцу творенья». С эпохи Возрождения Запад уже не в состоянии был отказаться от антропоцентризма, и отношение к природному миру вообще, то есть другие страны и народы, которые долгое время воспринимались с такой же точки зрения. Лишь в конце XIX века внеевропейские культуры были осознаны в Европе как живые, имеющие собственные богатые традиции, способные стать источником новых идей для Запада. К моменту первой встречи Японии с Европой их исторический опыт оказался существенно различным, отсюда — неизбежность принципиально разной постановки вопросов, обращенных к другой культуре, и тщетное ожидание ответа на них.

На первом этапе внешних контактов Японии внутри дальневосточного региона вместе с упоминавшимися мировоззренческими концепциями ею были восприняты и важнейшие формы художественной деятельности, не встречавшиеся прежде на Японских островах. С появлением буддизма связано строительство культовых сооружений, архитектура которых была близка распространенной в то время на континенте, а также создание принципиально новых для страны произведений скульптуры и живописи. Введение иероглифической письменности в первых веках нашей эры способствовало знакомству с высокими образцами китайской литературы и развитию собственного творчества, сначала подражательного, а позднее самостоятельного. Китайские истоки прослеживаются во многих видах японского искусства и последующих периодов, особенно в живописи тушью, создании садово-парковых ансамблей, чайной церемонии, хотя по сравнению с прообразами они во многом становились иными, приобретая национальные черты.

Ничего подобного такому переплавлению иноземного в чисто японские формы не было при знакомстве с европейской культурой. Второй этап внешних контактов, связанный с выходом за пределы региона, стал неизмеримо менее продуктивным для японской культуры. Это было особенно очевидно в период распространения христианства в Японии португальскими миссионерами в конце XVI и в начале XVII века. В целом негативной по своим последствиям можно назвать и попытку японских художников XVIII века освоить приемы европейской живописи и графики при отрицании собственной художественной традиции. Более плодотворной оказалась работа мастеров, которые использовали эти приемы в рамках традиционной художественной системы, то есть встали на уже опробованный в истории путь ассимиляции чужого опыта, а не противопоставления его собственному.

Нельзя забывать и того, что в Японию попадали в основном произведения ремесленного уровня, которые были нужны португальским миссионерам для религиозного воздействия, а не эстетического. В XVIII веке японские художники имели возможность познакомиться с европейским искусством по отдельным, привозимым голландцами гравюрам и иллюстрациям в книгах научного содержания. Никакого представления о подлинных

шедеврах европейского искусства и его духовном потенциале японцы составить не могли вплоть до второй половины XIX века, когда они получили возможность ездить в Европу и знакомиться с ее музейными собраниями.

Сходная ситуация сложилась и с произведениями японского искусства, попадавшими в Европу. Первоначально это были лаковые изделия, фарфор, фаянс, ткани. Они воспринимались в единстве с китайскими и рассматривались скорее как экзотическая диковинка, чем как работа художника. В XVIII веке эти вещи оказались включенными в декоративную систему так называемого стиля шинуазри, получившего широкое распространение в разных странах.

Первые произведения традиционной японской живописи и графики, которые могли бы дать представление о духовных идеалах японского народа, появились в Европе лишь в XIX веке, когда и начался подлинный диалог культур, обоюдное движение навстречу друг другу.

Тогда Европа впервые открыла для себя японское искусство как явление не только равновеликое достижениям собственных мастеров прошлого, но и как источник художественных идей, важных для современного творчества. Это новое знакомство с Востоком стимулировало ускоренное решение проблем, к которым европейское искусство подошло в силу собственного развития. И хотя интерес к внеевропейским культурам и освоение их художественного опыта, свойственный Европе рубежа веков, включал разные страны и народы, влияние японского искусства в силу присущих ему качеств оказалось наиважнейшим и самым продуктивным.

Наконец, уже в XX столетии по-настоящему был осознан сформировавшийся в лоне японской культуры своеобразный тип мышления, связанный с эстетически окрашенным отношением к действительности и преобладанием интуиции над абстрактно-логическими поисками истины. Благодаря этому, как отмечают специалисты, японцы овладели иным, чем другие народы, более «экономным» методом извлечения информации из окружающей среды. Как известно, в японском искусстве, будь то поэзия или живопись, преобладало не прямое, иносказательное воспроизведение реальности. Можно сказать, что троп — метафора, сравнение, метонимия — был не просто элементом поэтики, но способом мировосприятия, важнейшим качеством менталитета нации. Вспоминаются удивительно точные слова Б. Л. Пастернака: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями...»⁶. Ощущение эфемерности, быстротечности человеческой жизни постоянно присутствует в подтексте японской поэтической образности с эпохи средневековья до современности, как и ощущение слияния мига и вечности в момент особого состояния творческого наития, переживания целостности мироздания, означаемого термином сатори — озарение. Развитая более чем у других народов способность «интуитивного усмотрения истины», реализующаяся в художественной сфере, дает преимущество Японии по сравнению с Европой, современной культуре которой подобные качества свойственны в меньшей степени.

Вплоть до самого последнего времени, несмотря на «технологическое взаимопонимание» Японии и западного мира, сохраняются два в значительной мере обособленных культурных пространства с основополагающими архетипами сознания, определяющими отношение к миру, — тип мышления, роль личности. И Востоку и Западу пока еще не удалось ответить на

вопрос: как быть понятым? — и предстоят немалые трудности на этом пути. Теперь диалог культур предполагает не просто узнавание чего-то нового в другом, но особую гибкость, предрасположенность к углубленному общению с чужим и нетождественным, чтобы на этой основе прийти к более полному осмыслению бытия, в том числе в художественном творчестве. Актуальным становится и для Востока и для Запада движение друг к другу особого рода: «паломничество» (если вспомнить о названии известной книги Г. Гессе), имеющее целью не просто «знакомство» с духовной культурой другого региона, но погружение в нее для наведения мостов между двумя мирами и поиска не столько готовых истин, сколько Пути собственного внутреннего совершенствования.

Первые контакты Середина XVI — начало XVII века



многочисленных разрозненных фактов, казавшихся иногда странными, иногда курьезными. Но зоркость их наблюдений, точность детальных описаний — бесценное свидетельство очевидцев жизни Японии XVI века.

Проживший более тридцати лет в Японии, куда он прибыл в июле 1563 года, патер Луиш Фроиш, свободно владевший японским языком и общавшийся с представителями всех слоев общества, одним из первых попытался осмыслить систему нравственных и эстетических представлений японского народа, их взаимосвязанность. За время пребывания в стране им была написана первая «История Японии» объемом в несколько тысяч страниц. Однако рукопись этого огромного труда была похоронена в архивах Ордена иезуитов, и первая часть ее была издана на немецком только в 1926 году⁷. Материалами Л. Фроиша воспользовался после его смерти видный деятель Ордена иезуитов Алессандро Валиньяно, впервые приехавший в Японию в 1579 году. Он стремился сам и наставлял других миссионеров более углубленно знакомиться с японской культурой, бытом, обрядами и обычаями. В 1601 году он приступил к написанию своей истории Японии, увидевшей свет гораздо раньше, чем книга Л. Фроиша⁸.

ил. 32

Еще одним из миссионеров, кто более глубоко интересовался японской культурой, был Жоао Родригеш, автор первой грамматики японского языка, изданной в 1604 году в Японии и в 1620 году в Макао⁹.

Впервые общую характеристику японцев попытался дать Ф. Ксавье, выделив целый ряд черт, которые показались ему наиболее важными: «Если судить о людях, с которыми мы часто встречаемся, то я должен отметить, что японцы — самая лучшая из открытых нами рас, и я не уверен, что среди язычников можно еще встретить такой народ. Японцы очень общительны, доброжелательны, не злобны, дорожат честью и достоинством, которые ставят превыше всего. В массе своей они бедны, но бедность здесь не презирается. Им присуща одна весьма характерная черта, которой нет ни у одного народа христианского мира: как бы ни был беден дворянин (или каким бы богатством ни обладал простолюдин), японцы относятся к нему с таким же уважением, как если бы он был богат. Бедный дворянин никогда не женится на девушке из простой семьи, будь даже у нее богатое приданое. И все только потому, что для японцев честь дороже всякого богатства. Жениться на простой девушке — значит для них потерять свое лицо, достоинство».

Японцы высоко ценят оружие и очень полагаются на него. Не только дворяне, но и простые люди носят меч и кинжал, едва достигнув четырнадцати лет. Они не позволяют себе никакого оскорбления или высокомерно-пренебрежительного отношения к кому бы то ни было. Люди держатся с достоинством и большим уважением друг к другу. В свою очередь, дворяне гордятся тем, что служат своему сюзерену, повинаясь любому его приказу. Они поступают так, я полагаю, не из-за страха быть подвергнутыми наказанию за непослушание, а скорее потому, что, поступая иначе, они могут уронить свою честь и достоинство, а это причинит им куда больше страданий¹⁰.

Л. Фроиш отмечал, что в больших городах большинство мужчин и женщин умеет читать и писать¹¹, а Валиньяно писал, что японцы очень способные: «...их дети очень быстро схватывают наши уроки и задания. Они овладевают чтением и письмом на нашем языке намного быстрее и легче, чем европейские дети. Низшие классы в Японии не так невежественны и грубы, как в Европе. Здесь они в большинстве своем разумны, хорошо воспитаны, и им легко дается учение»¹². Он подчеркивал также необычайную сдержанность японцев, невозможность для них жаловаться и распро-

страняться о своих заботах и проблемах. «Для японца страдать — значит проявлять мужество в несчастье. Встречая кого-либо или нанося кому-либо визит, японцы всегда внешне выглядят веселыми и беззаботными, демонстрируя хорошее настроение, и, как правило, вообще не касаются переживаемых ими проблем и трудностей, а если и упоминают о них, то делают это так, будто это совершенно пустячная вещь и не очень-то их заботит»¹³. Все миссионеры отмечали несходство с европейскими большинства обычаев, манер, бытовых особенностей. Валиньяно писал, что «различия в еде, одежде, поведении, обрядах, языке, ведении хозяйства, манере переговоров, сидении, строительстве, переноске раненых и больных, обучении и воспитании детей и во многом другом так велики, что невозможно это ни описать, ни понять»¹⁴.

Как всякие чужеземцы, пытавшиеся оценить все, что они увидели, миссионеры подходили к пониманию японской культуры через сопоставление со знакомым, «своим». Это касалось как отдельных мелких бытовых особенностей, так и более общих и фундаментальных представлений всей системы ценностей, определявшей жизнь японского народа.

«Европейские женщины пользуются искусственными средствами, чтобы сделать свои зубы белыми; японские женщины используют железо и уксус, чтобы сделать рот и зубы черными». «Европейцы принимают ванну интимно у себя дома; в Японии мужчины, женщины и бонзы моются в общественных банях или вечером перед входом в свой дом». «В Европе мужчину сочли бы женственным, если бы он держал веер и пользовался им в общественном месте; в Японии было бы знаком низкого происхождения и бедности, если бы мужчина не имел веера за поясом и не пользовался им». «Наши театральные пьесы часто меняются и создаются новые; японские пьесы всегда те же самые и никогда не меняются». «Мы считаем гармоническую музыку приятной и нежной. В Японии все дружно воют, создавая чудовищный эффект. Мы считаем звучание клавесина, виолы, флейты и органа мягким, но все эти инструменты для японца звучат резко и неприятно...»¹⁵. Наблюдения, принадлежащие Луишу Фроишу, казались ему, как европейцу, странным курьезом, характеризующим скорее «мелкие недостатки» и причуды японцев, чем характерные их признаки. Но когда в одном из писем А. Валиньяно говорилось о том, что представляется ценным в глазах японцев, то это задевало уже более глубокие основы их культуры: «Не менее удивительно различное значение, которое они придают вещам, считающимся в их глазах сокровищами Японии, хотя нам такие вещи кажутся тривиальными и детскими; они в свою очередь считают наши ювелирные изделия и камни никчемными. Вы, очевидно, знаете, что во всех районах Японии они пьют напиток, приготовленный из горячей воды и растертой в порошок травы, называемой „ча“... Поскольку они придают большое значение питью этого напитка, у них чрезвычайно ценятся чашки и сосуды, которые используют в этой церемонии... Очень часто один из таких сосудов-треножников, чашек или чайниц можно получить за три, четыре или шесть тысяч дукатов или даже больше, хотя на наш взгляд они не стоят абсолютно ничего... Листок бумаги с нарисованной на нем птичкой или деревцем может продаваться у них за три, четыре или десять тысяч дукатов, если это работа признанного старого мастера, хотя на наш взгляд он не стоит ничего... Когда мы спрашиваем их, почему они тратят так много денег на эти предметы, которые сами по себе не стоят ничего, они отвечают, что они это делают по той же причине, по которой мы покупаем за большие деньги алмаз или рубин, что вызывает у них не меньшее удивление...»¹⁶.

Если выводы, сделанные Фроишем и Валиньяно, передать в современных терминах, то они констатировали соприкосновение с иной моделью культуры, функционирующей в принципиально ином семиотическом пространстве, где «имена» предметов и явлений, аналогичных европейским, на самом деле означали совершенно другое. Как знаковая система японская культура несла в себе иные значения, чем европейская, касалось ли это бытовых деталей или мировоззренческих концепций.

В полном неприятии системы эстетических ценностей (за которой видятся ценности этические, уходящие корнями в глубины истории культуры, мироощущение народа) отражались собственные запросы и установки европейского наблюдателя как представителя иного культурного мира. Его нормы и критерии не допускали даже попытки встать на более высокий уровень понимания увиденного. Чайный ритуал вообще не имел аналогий в европейской культуре и не воспринимался как художественная деятельность. Но картина в раме, написанная маслом, или монументальная фреска на стене, обычно со сложной многофигурной композицией, и «небольшой листок бумаги с нарисованной птичкой или деревцем» — что могло быть общего между ними, чтобы сравнивать или хотя бы обозначать одним и тем же словом «живопись»? На этот вопрос не могли ответить не только иезуиты конца XVI века, но и просвещенные ценители прекрасного три столетия спустя.

Однако если европейцы XVI века не всегда могли оценить совершенство произведений японских художников, то культ красоты, свойственный этой нации и получавший разные формы выражения, был не только замечен, но и вызывал восхищение.

В своих долгих путешествиях по стране иезуиты видели множество красивейших пейзажей — гор, лесов, водопадов, служивших местом паломничества наряду со знаменитыми буддийскими храмами и синтоистскими святилищами. Они наблюдали ежегодные, проходившие по всей стране праздники любования цветущей вишней весной или листьями красных кленов и луной осенью. Отмечая свойственное японцам преклонение перед красотой природы, католические миссионеры, конечно, не связывали его с религиозными концепциями. Для правоверного католика XVI столетия с его верой в единого Бога как создателя всего сущего невозможно было представить себе природу не результатом божественного творческого акта, а самим божеством. Точно так же они не видели связи с буддийскими религиозными доктринами чайной церемонии или искусства японских садов. Во всех монастырях и храмах они встречали множество больших и малых садов с кустарниками, камнями, галькой, совсем непохожих на то, что называлось садом в Европе. Но, как и чайный ритуал, они описывали сады чисто эмоционально, не пытаясь даже установить их смысловую символику. И тем не менее миссионеры в попытках проникнуться японским ощущением красоты и совершенства интуитивно подошли к пониманию огромного значения эстетического сознания в духовной жизни этой страны.

Иезуиты оставили подробные описания многих феодальных замков, городов, их планировки, устройства отдельных кварталов и улиц. Их не могло не поразить то, с какой быстротой японцы возводили новые дома после опустошительных пожаров или других стихийных бедствий, частых на Японских островах. Франческо Карлетти, в частности, отмечал большую рациональность конструкции японского дома, стандартность всех деталей и их взаимозаменяемость: «Дом можно возвести за два дня, поставив вертикальные столбы, поддерживающие его, на большие камни вместо фундамента. Эти камни, наполовину зарытые в землю, а наполовину подни-

мающиеся над ней, служат для того, чтобы дерево не соприкасалось с землей и не гнило. Далее они помещают поперечные балки, которые вставляются в пазы, имеющиеся на вертикальных столбах, а к балкам они прикрепляют панели, образующие стены комнат...»¹⁷.

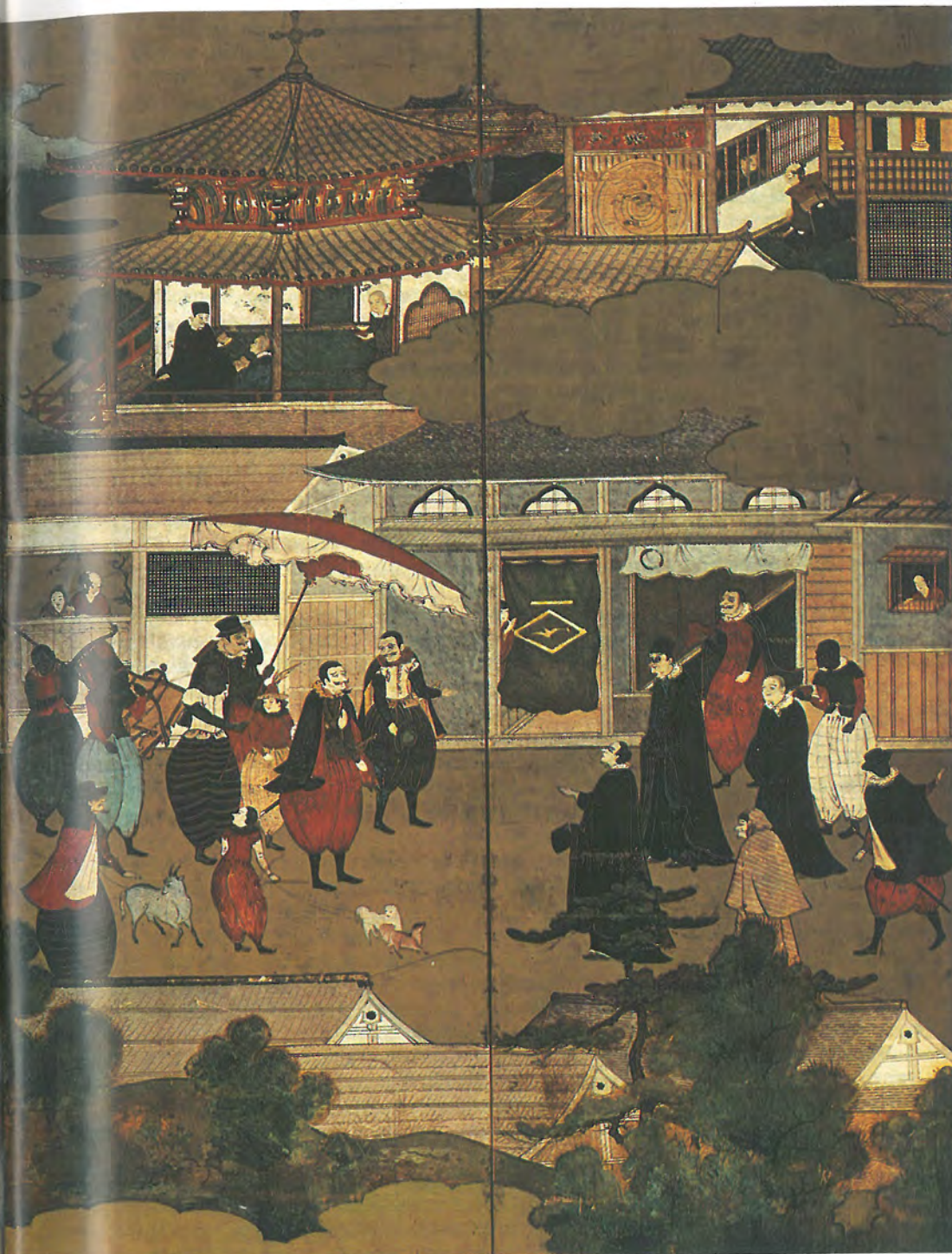
Еще более занимало европейцев внутреннее устройство домов, отсутствие мебели, обычай сидеть и спать на полу, устланном соломенными циновками. Бывавшие в резиденциях феодалов и богатых горожан миссионеры писали о раздвижных стенах, украшенных росписями, и о складных ширмах-картинах, служивших для разделения помещений. Их занимали сюжеты этих росписей, столь непохожие на произведения европейских художников, — большей частью изображения цветов, деревьев, птиц и животных.

Патер Гаспар Вилела в описании своего путешествия в столицу рассказывает о расписных ширмах-бёбу, которые он видел в японских домах, сравнивая их функции с европейскими гобеленами: «Эти бёбу имели золотые накладки по углам и были разрисованы на разные темы с цветами, обозначающими один из сезонов — лето, зиму и осень, а также птиц, игры, цветы, деревья и другие предметы, которые появляются в каждое время года. Все они нарисованы так правдиво, что зрителю кажется, будто он видит подлинные вещи, здесь переданные; в самом деле, на одной из таких бёбу так естественно был нарисован снег, лежащий на бамбуках, что без сомнения он выглядел не менее реально, чем снег, который выпал в тот сезон»¹⁸.

Жоао Родригеш с присущей ему наблюдательностью и точностью описаний, рассказывая о многообразных функциях веера в жизни японцев, упоминает и о специальной живописи на веерах, часто сопровождаемой строчками стихов. Ему же принадлежит и одно из самых детальных рассуждений о японской живописи, свидетельствующее о достаточно глубоком ее понимании, что не было свойственно большинству европейцев того времени. Он пишет: «Первым и самым важным среди их прикладных искусств является живопись. Они очень искусны в изображении предметов природы, которые передаются ими с наивозможной точностью. Но они придумывают в своих картинах и много вещей фантастических, относящихся скорее к воображению, чем находимых в природе, таких, как различные прихотливые цветы и причудливо сплетенные фигуры и другие подобные предметы. В соответствии с их меланхолическим темпераментом они обычно склонны к изображению пустынных и проникновенных сцен, передающих времена года. Они выбирают характерные цвета каждого из сезонов и подчеркивают различные свойственные им приметы. Например, они связывают с зимой белый цвет из-за снега, суровости и холода этого сезона, а также некоторые виды диких птиц — гусей, лебедей, журавлей и многих других, которые стаями прилетают из Татарии в течение зимы. Зеленый цвет ассоциируется с весной, потому что растения, зелень, цветы на деревьях и полях набирают бутоны, а также с туманом, который появляется в это время года. Красный означает лето из-за жары, созревания фруктов на деревьях и всеобщего цветения. Синий — это цвет осени, когда фрукты уже созрели и деревья сбрасывают листву, а их жизненные силы уходят в корни. И действительно, говорят, что фрукт зарождается весной, достигает цветения и буйно растет летом, его собирают осенью и прячут зимой, когда обнажаются деревья. Такие картины, красиво исполненные на стенах и раздвижных панелях комнат, самые приятные и трогательные, поскольку так живо изображают природу в разное время года. Они также очень искусны в правдивой передаче всех видов деревьев, растений, цветов, птиц и животных, а также

ил. 11

ил. 2



4. Неизвестный художник. Процессия португальцев. Около 1600. Деталь

тенистых лесов, гор и вод, падающих со скалистых обрывов. Они также изображают хижины отшельников в глухих местах, долины, леса, реки, озера и моря с лодками вдали. Существует восемь знаменитых пустынных мест, называемых хаккэи, или восемь видов, известных как в японской, так и в китайской традиции, и эти сцены изображаются часто и вызывают восхищение... Они изображают также древние исторические события и знаменитые темы, такие, как «Двадцать четыре послушания», которые сын должен проявлять по отношению к престарелому отцу, или, менее часто, добродетели, которые должен соблюдать отец по отношению к сыну. Они не вывешивают ковров или шелковых драпировок на стены своих домов, а украшают их целиком живописью, исполненной на панелях. Такие же картины можно увидеть на бёбу—особой ширме из шести или восьми панелей, которые могут быть по желанию сдвинуты или растянуты. Их расставляют вдоль стен дома как украшение или используют для разделения помещений, когда возникает необходимость. Имеется несколько типов этих полезных вещей, сделанных очень хорошо и даже посланных в Европу. Наконец, хотя они копируют природу в своих картинах, они не любят изображать сразу много предметов, но предпочитают даже в пышных и богатых дворцах рисовать лишь немного отдельных предметов с надлежащим расстоянием между ними... Но они очень мало знают об изображении человеческого тела и его разных частей, и их трудно сравнивать с нашими художниками в передаче самой фигуры человека и ее пропорций; у них нет правильного представления о светотени, которая является тем, что позволяет отделить фигуры от фона и придать им силу и красоту»¹⁹.

Конечно, в этом пространном рассуждении речь идет прежде всего о внешних особенностях японской живописи, ее тематике и форме бытования в доме, но примечателен сам интерес к ней со стороны миссионера и переводчика, сама попытка сопоставления с тем, что ему было известно в Европе.

По предписанию руководства Ордена иезуиты обязаны были посылать в Европу обстоятельные письма-отчеты, и часть содержащихся в них сведений общего характера получала широкое распространение. Так иезуиты стали первыми информаторами европейской публики о Востоке, начиная от географических описаний, сведений о климате, животном и растительном мире и кончая деталями быта. Все донесения из католических миссий в восточных странах поступали в Гоа и ежегодно отправлялись в Рим и Португалию под наименованием «Индийские письма». В середине века центром, где подвергались цензуре и печатались эти донесения, стала Коимбра. Там их переводили на испанский язык. Многие типографии в Риме, Венеции и городах Северной Европы издавали «Индийские письма» в виде отдельных книг и рекламировали их как «полезное и увлекательное чтение». Ф. Ксавье первым стал посылать в Европу письма из Индии и Японии, и в многочисленных копиях они рассылались во все иезуитские миссии. Позднее письма стали переводить на многие европейские языки. Так, письма Ксавье от 1549 года появились в Италии уже в 1552 году²⁰. Кроме общих сборников стали издаваться и специальные «Японские письма» (впервые в 1565 году в Коимбре). Монументальное издание в двух томах было выпущено в Эворе в 1598 году и содержало 213 писем²¹. В Италии «Японские письма» стали публиковаться с 1578 года типографией Дзанетти в Риме. Информативный и литературный уровень «Японских писем» был выше остальных, так как основным корреспондентом был высокообразованный Л. Фроиш. Значение «Японских писем» в пробуждении интереса к Востоку в Европе трудно переоценить. Ими зачитывались

все образованные люди, их перепечатывали самые известные типографии (в Риме, Венеции, Брешии, Флоренции, Неаполе, Париже, Севилье, Эворе, Лиссабоне, Кёльне, Мюнхене, Диллингене, Лувэне и многих других. Один из сборников был даже переведен на чешский язык)²².

Когда под покровительством А. Валиньяно из Японии в Европу была направлена первая миссия японских юношей-христиан, которые должны были, по мысли иезуитов, воочию убедиться в мощи и величии христианской церкви и католических монархов, а затем поведать об этом своим соотечественникам, общественное мнение в Европе было уже подготовлено к их встрече. Успех миссии во многом объясняется тем большим объемом информации, которой к тому времени уже располагали в Европе благодаря «Японским письмам» иезуитов.

До Великих географических открытий отношение к восточным странам в Европе строилось по модели сказки или мифа. На Восток переносились некие воображаемые государства с идеальным устройством или, напротив, населенные чудовищами и монстрами. Поэтому так важна была первая японская миссия конца XVI века, благодаря которой разрушались стереотипы восприятия восточных стран, а Япония обретала черты реальности в умах многих жителей Европы.

Мысль послать в Европу японцев-христиан возникала еще у Ф. Ксавье. И действительно, один из его учеников, принявший имя Бернард, был привезен иезуитами в Португалию в 1553 году²³. Известно, что он побывал в Италии, но поскольку от него не осталось никаких записок, а сам его приезд оказался лишь внутренним событием истории Ордена иезуитов, то фактически японская миссия, находившаяся в Европе в 1584—1586 годах, воспринималась и осознавалась как самая первая.

Конкретный план путешествия со всеми его подробностями (вплоть до привычного рациона питания, включающего обязательно рис) был разработан А. Валиньяно, что видно из его специальной инструкции, переданной им сопровождавшим миссию Нуньо Родригесу и переводчику Диего де Мескита²⁴.

В качестве первых посланцев в Европу иезуиты выбрали четверых юношей из знатных, принявших христианство семей. Все они были из южных провинций острова Кюсю. Мансио Ито, считавшийся главой миссии, Мигель Тидзава Сэймон, Мартин Хара и Жюлиан Накаура уже несколько лет учились в католической семинарии. Самому старшему из них было шестнадцать лет, а младшему всего четырнадцать. Понятно, что они полностью находились под влиянием своих наставников и видели, в сущности, то, что хотели последние. В их дневниках путешествия по Европе, которые по их возвращении были по приказу А. Валиньяно переведены на латинский язык и изданы в Макао в 1590 году, содержится много самых разнообразных сведений о европейских странах и отдельных городах, о католической церкви, о римском папе и короле Филиппе II, описываются многие обычаи, принципы образования. Но, к сожалению для нас, все это лишь косвенно связано с непосредственными впечатлениями молодых японцев. Хотя переводчик книги падре Эдуардо де Санде и пишет в предисловии²⁵, что японские юноши, по обычаю их страны, никогда не высказывают удивления по поводу увиденного, но зато фиксируют с абсолютной точностью все события, на самом деле их дневники были полностью переработаны А. Валиньяно и превращены в воображаемые диалоги вернувшихся с их соотечественниками, как бы задающими им вопросы. И сами вопросы, и ответы на них были изложением идей самого Валиньяно, уже известных по его запискам.

Путешествие на парусных кораблях с Дальнего Востока в Европу было в конце XVI века длительным, а порой и опасным. Четверо юношей с сопровождающими их слугами отплыли из Нагасаки 20 февраля 1582 года, а прибыли в Лиссабон только 10 августа 1584 года, будучи вынуждаемы по разным причинам к остановкам большей или меньшей продолжительности в Макао, Малакке, Гоа, Кошине. Пробы в Европе около двух лет, они отплыли из устья Тежу 13 апреля 1586 года и вернулись в Нагасаки после длительной остановки в Макао лишь 21 июля 1590 года. Все их путешествие заняло восемь лет и пять месяцев. Их большие и малые приключения могли бы стать предметом особого рассказа²⁶. Здесь же стоит остановиться лишь на том, как они были встречены в Европе, как воспринимали их визит жители португальских, испанских и итальянских городов, тем более что сохранились документы, где все это было засвидетельствовано.

В интересах иезуитов, желавших подчеркнуть свои успехи и заслуги в распространении христианства на Востоке, было представить четырех японцев представителями самой высшей знати (в соответствии с европейскими представлениями — принцами), что открыло бы им путь ко дворам европейских монархов, высшей церковной аристократии и самого римского папы.

Уже в первые дни их путешествия по Европе, начавшегося в португальской столице, они были приняты кардиналом Альбертом, правившим страной от имени Филиппа II; в Эворе архиепископ Браганский служил торжественную мессу и затем устроил в их честь домашний прием; одна из самых знатных особ королевства — дона Катарина герцогиня Браганца — пожелала принять их у себя в Вила Висоза.

В Толедо их принимал архиепископ Гаспар Кирога. Здесь же интересным событием стало посещение знаменитого мастера, изготовлявшего часы: «В этом городе живет человек, теперь уже старик, с особенным талантом: еще во времена императора Карла V он начал делать своеобразные чудные часы, других таких нет в мире. Сделаны они из серебра и точно показывают перемещения небес и движение солнца и луны, и планет, и звезд, и затмения, и годы, и месяцы, и часы, и именины и пересчитывают солнечные месяцы в лунные... Господа японцы спросили этого мастера, сколько времени он потратил на изготовление часов. И ответил, что двадцать лет на изобретение механизма, а за два года сделал часы. Такую редкую и замечательную вещь отцы-иезуиты и господа японцы видели впервые...»²⁷.

Японцам показывали не только храмы и дворцы, но и университеты, однажды они даже присутствовали на публичной защите докторской диссертации. Но самым главным событием путешествия по Португалии и Испании должно было стать посещение короля Филиппа II. У Л. Фроиша, пользовавшегося по всей вероятности рассказами и записками очевидцев, есть не только подробное, но и очень живое описание всей сцены. «В четверг 14 ноября Его Величество послал в Дом наш через дону Кристовао де Мора весть, что господа японцы могут его посетить, и при этом предупредил, чтобы сопровождающих было немного: королю легче будет разглядеть прибывших, наблюдая из верхних покоев дворца. Отцы-иезуиты, сопровождавшие господ японцев по повелению Магистрата, прибыли к королю первыми и дали немногословное разъяснение о том, что господа японцы явились с выражением повиновения Верховному Жрецу Римскому и с тем, чтобы познакомиться с христианской Европой и католическими монархами и прежде всего с Его Величеством, первым и самым замечательным среди них. Король выслушал это чрезвычайно внимательно, с радостью и удовлетворением...

Предварительно Его Величеством было послано за господами японцами две кареты, в которых они и прибыли с телохранителями. Одеты они были по-японски. Несмотря на приказ Его Величества, подле них оказалось множество людей, пеших и конных, рядом с каретами и позади. Выехали из Дома в три часа; и поскольку Его Величество имеет привычку видеть все, что кругом происходит, и кто входит во дворец, и кто оттуда выходит, особенно если это знатные люди, то он наблюдает таким образом, что его не видно. И вот теперь он говорит отцам-иезуитам: „Уже подыехали, уже спешиваются“, и удалился в другие покои. Народу собралось так много, что дону Себастиану де Санайо, начальнику дворцовой службы, пришлось отдать приказ страже освободить проход для господ японцев, потому что их затолкали. Затем господа японцы проследовали по всем залам, через двенадцать покоев, один из которых был королевской опочивальней, и вошли в очень красивый зал, где обычно принимают очень узкий круг лиц. При короле находился принц и дочери-инфанты, все они стояли. Его Величество был одет в черное, при плаще и шпаге; на шее у него была золотая цепь с орденом. Он стоял, облокотившись о шкаф. В такой позе он принимает только послов и папских легатов... После всех церемоний король ласково говорил с господами японцами, расспросил их о здоровье, особенно заинтересовался одеждой и даже потрогал ее руками. Спросил, говорят ли они по-испански, на что отец иезуит отвечал, что они выучились латыни, а он с ними говорит на их языке... Его Величество расспросил также господ японцев об их путешествии, об Японии и т. д. Затем господа японцы преподнесли подарки... Говорили придворные, что не видели до сих пор приема более благожелательного и таких милостей и почестей, которые были оказаны господам японцам Их Величествами...»²⁸.

Милости Филиппа II сопровождали японскую миссию и за пределами Испании, поскольку он приказал предоставить им для переезда в Италию один из своих кораблей, а своему послу в Риме направил специальное письмо.

Италия встретила японских посланников еще более пышными празднествами и приемами, среди которых, кроме официальных, были посещения театральных представлений и фейерверки, охота в Тоскане и ночная рыбная ловля в Венеции, музицирование на открытом воздухе и военный парад в Мантуе. Они осматривали римский амфитеатр в Вероне, а в Падуе — университет и знаменитый ботанический сад. Сохранилось немало писем и дневников очевидцев, где подробно и красочно описываются все события вокруг визита японцев, их внешний вид и впечатления от встреч и бесед с ними. Алессандро Беначчи отмечает не только их приятную внешность, скромность и хорошие манеры, но и умение играть на европейских музыкальных инструментах — гитаре и лире, даже умение танцевать и играть в мяч, то есть, несмотря на подчеркнутую их набожность и скромность, он отмечает, что они могут находиться в светском обществе. Правда, в Сиене один из очевидцев писал с большим удивлением, что японцы «никогда не пьют вина, а только воду». Особенно интересная информация содержится в «Дневнике» миланского патриция Урбано Монте, найденном в библиотеке Амброзиана и опубликованном в 1938 году²⁹. Помимо описаний, относящихся непосредственно к посольству, автор приводит известные ему сведения о Японии, а его увлечение географией и изготовлением карт проявилось в том, что он в миланской типографии Пиккалья напечатал карту Японии, основываясь, как он сам указывает, на сведениях, полученных от сопровождавших японских послов иезуитов. Непосредственно в тексте дневника Урбано Монте имеются портреты гостей его собственного исполнения. Они



5. Неизвестный художник. Процессия португальцев на улице города. Конец XVI в. Деталь

6. Неизвестный художник. Прибытие португальского корабля. Конец XVI — начало XVII в. Деталь

сделаны пером и раскрашены, а также сопровождаются сочиненными им же восьмистишиями. Возможно, что именно с этих рисунков были сделаны гравированные портреты, напечатанные в Аугсбурге в 1586 году.

Поскольку Рим и встреча с папой были центральным событием всего путешествия японцев по Европе, то все хроникеры уделяли этому самое большое внимание. Описания многочисленных встреч и приемов в Риме занимательны помимо своей фактологической стороны, еще и как свидетельство настроенности европейского наблюдателя, особенностей его восприятия и стиля описания. Так, например, уже на следующий день после прибытия японцев был назначен их официальный прием папой и высшим духовенством в Публичной консистории Ватикана. На всем пути их следования толпы любопытных заполняли улицы, звонили колокола, а пушки замка Святого ангела дали торжественный салют. Кортёж, направлявшийся в Ватикан, был в высшей степени торжественным; читая описание в «Дневнике» Урбано Монте, кажется, видишь, как все это происходило: шествие «открывала вся папская кавалерия со швейцарской гвардией, затем следовали кардиналы на мулах, покрытых лиловой тканью, затем ехали послы и среди них выделялся посол Испании, затем шли музыканты с барабанами



и трубами, папские камерьеры, официальные лица Двора, клир палаты Его Святейшества и, наконец, принцы на конях с попонами из черного бархата с золотыми кистями, архиепископы и епископы; шествие замыкала кавалькада римской знати...»³⁰.

ил. 8

Папа Григорий XIII всячески подчеркивал особое благорасположение к японским юношам, допущенным не только к официальному целованию ступни, но и удостоенным интимного приема и беседы. В честь их визита в Европу папа приказал выбить специальную медаль с соответствующей надписью³¹. Он щедро одарил их, среди прочего они получили три комплекта европейского платья. В свою очередь японские посланники преподнесли папе парные расписные ширмы с изображением замка Адзути, принадлежавшего Ода Нобунага.

ил. 7

После внезапной смерти Григория XIII папой был избран Сикст V. Новый папа также проявлял внимание к миссии молодых японцев. В его присутствии в Большом зале Капитолия Сенат провозгласил их римскими патрициями, а за несколько дней до этого их сделали рыцарями Золотой шпоры. На фреске в Ватиканской библиотеке, изображающей торжественную церемонию pontификации Сикста V, среди гостей видны и японские юноши³².

31

В соответствии с инструкцией Валиньяно они должны были посетить все сколько-нибудь примечательные города Италии, в том числе Венецию и Геную. Получив сведения о торжественности встречи японцев во всех других местах, венецианская Синьория распорядилась о максимальной пышности приема, возможно, имея в виду установление прямых торговых связей с Японией помимо португальцев. Здесь тоже не обошлось без театрализованных многолюдных церемоний, приема у дожа, обмена дарами. Японцы получили роскошные подарки — дорогие шелковые ткани, зеркала, стекло Мурано на огромную сумму в тысячу дукатов³³. Одному из самых знаменитых живописцев Венеции Якопо Тинторетто было поручено исполнить в натуральную величину портреты четверых японских юношей для того, чтобы поместить их в Зале Большого совета, где развешаны портреты дожей. Это был знак величайших почестей, когда-либо оказывавшихся иностранным гостям города. Предполагалось также сделать под портретами надписи по-японски и по-итальянски с рассказом об их жизни и целях приезда в Венецию. Несмотря на то что Синьория ассигновала на это две тысячи крузадо, художник выполнил всего лишь один портрет (Мансио Ито)³⁴.

Торжества сопровождали путешественников и дальше — в Падуе, Виченце, Вероне, Милане, Мантуе, Генуе, откуда они возвратились в Испанию и, пробыв на Пиренейском полуострове некоторое время, в апреле 1586 года начали свой обратный путь домой, в Японию.

В общей сложности японские послы посетили в Европе около семидесяти больших и малых городов в трех странах, были приняты двумя папами, наместником Португалии и королем Испании, дожами Венеции и Генуи, а также самыми знатными и влиятельными людьми всюду, где они проезжали. Весть об их визите достигла почти всех стран Европы, а воспоминания, дневники и записки современников получили широкое распространение в рукописях, а чуть позднее — в многочисленных публикациях.

Безусловно, во всей этой пышной зрелищности был значительный элемент сенсации, специально подготовленной иезуитами, которые вполне достигли своих целей (включая и то, что японцы ничего не узнали о протестантских странах Северной Европы). Этим определялись и все те почести, которые были оказаны весьма скромным японским юношам. Но объективно большой общественный резонанс, который был вызван их приездом, способствовал значительной активизации уже имевшихся о Японии знаний и их расширению и увеличению.

Для европейцев конца XVI века скорее всего важно было не только то, что они воочию увидели четверых молодых людей, почти детей, с отличными от их собственных чертами лица и покроем костюма, вежливых, скромных и набожных, сколько то, что через них стала ощущаться как реальность и сама их далекая страна, как бы получали подтверждение многочисленные письменные свидетельства, а необычное, невероятное и невозможное получало признаки реального факта. Косвенное отражение этого можно найти даже в том, как начиналась молитва, прочитанная на официальном приеме в Королевском зале в Ватикане: «Отдалила природа Японские острова от наших мест такими громадными промежутками моря и земли, что в древние времена они были не более, как глухим упоминанием, и лишь некоторые слышали это название; все же остальное было в полной неизвестности, да и ныне некоторых трудно убедить в том, что такие острова вообще существуют. Однако, Святейший Отец, острова не только есть, но их много, они велики и многолюдны и замечательны природными способностями и талантами их обитателей и знанием военно-

го искусства; так что уж кто увидит эти острова, предпочтет их другим восточным народам...»³⁵.

Не менее любопытно, как непосредственное восприятие японского посольства отразилось в записках современников, например, уже упоминавшегося Урбано Монте. В своем «Дневнике», пользуясь, видимо, рукописями и изданиями предшествующих лет, он приводит целый небольшой рассказ о Японии и ее обитателях, сообщает о ее географическом положении и климате, природных богатствах, нравах и обычаях людей. Но когда он приступает к конкретным событиям, в особенности к тому, чему он был свидетелем, то сам характер его описания существенно меняется — его интересуют мельчайшие подробности и детали: «Роста они скорее маленького, чем среднего, цвет кожи у них оливковый, маленькие глаза, большие веки, нос удлинен; вида они непосредственного и благородного и ничего в них нет варварского...»³⁶. В этом описании заметен некоторый оттенок удивления и удовлетворения от того, что жители далекой экзотической страны, которые, казалось бы, должны были «варварами», таковыми не являются.

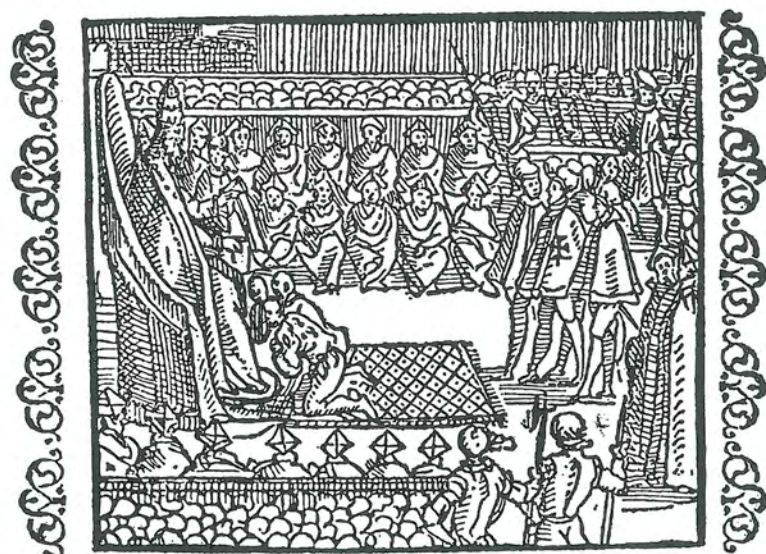
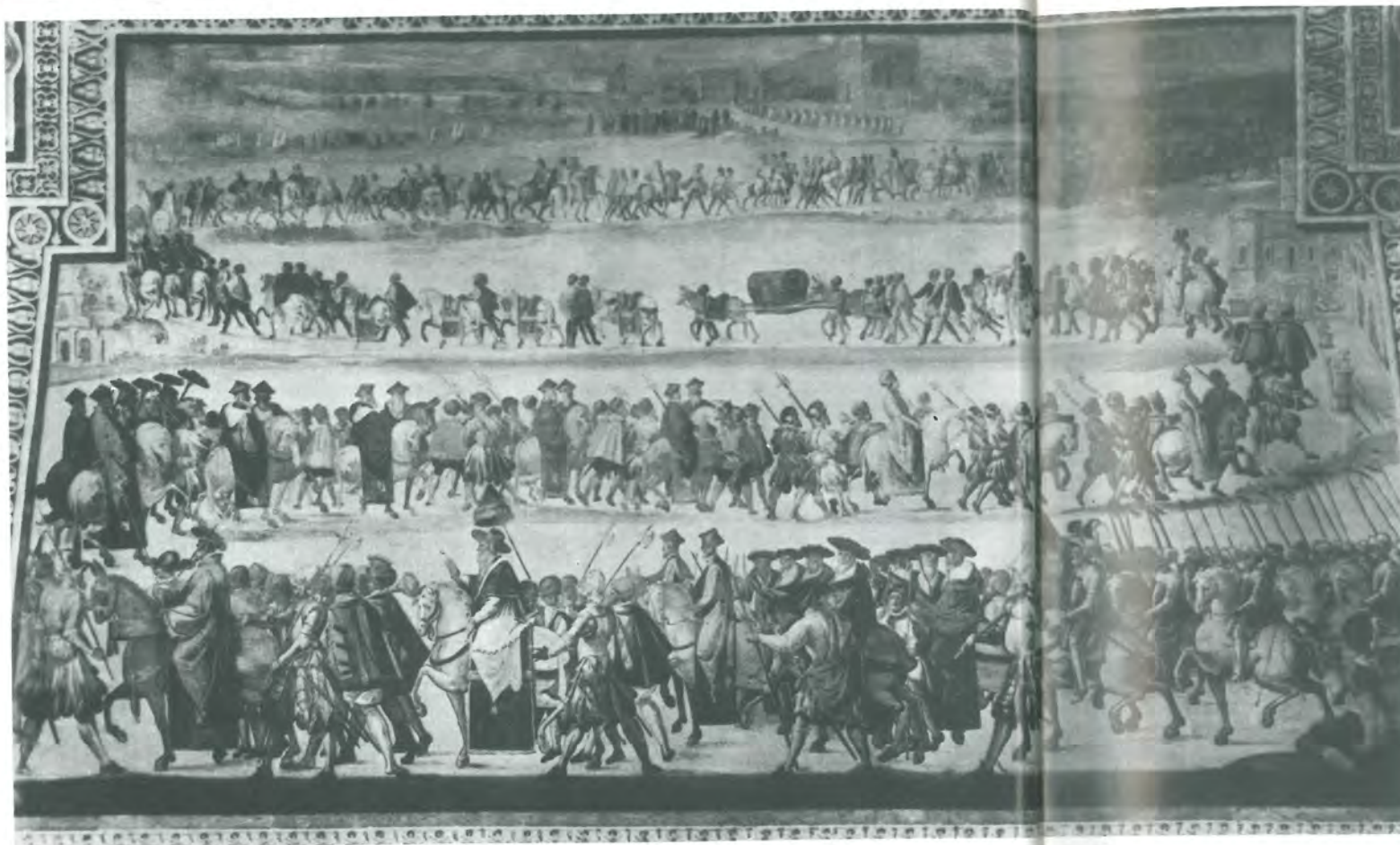
Немногие сохранившиеся картины, фрески, гравюры, относящиеся к пребыванию японских юношей в Европе, подтверждают типичность точки зрения Урбано Монте. Среди известных в настоящее время изображений — гравированные портреты четверых послов и их переводчика падре Мескита, напечатанные в Аугсбурге в 1586 году. Японцы изображены на них в одинаковых европейских костюмах, с лицами, похожими друг на друга, лишь слегка индивидуализированными. На титульном листе «Записок о миссии христианских принцев» Алессандро Беначчи, изданных в Болонье в 1585 году, изображен один из японских юношей (возможно, Мансио Ито) в платье, подаренном папой Григорием XIII. В европейских костюмах изображены все члены миссии на фреске в Театро Олимпико в Виченце.

Таким образом для европейского зрителя конца XVI века важнее всего было изображение облика людей, что связано с характерным для эпохи Возрождения стремлением к познанию личности, утверждению ее значительности. А в целом для Европы миссия была важна в пробуждении активного интереса к Японии, начатого изданием «Японских писем» иезуитов.

По возвращении на родину путешественники привезли с собой многочисленные подарки от папы, короля, знатных вельмож, в том числе карты, книги, гравюры, сыгравшие большую роль в распространении сведений о Европе и других частях света, о различных городах и облике их жителей. Иллюстрации в книгах послужили оригиналами для копирования в тех семинариях, где обучали европейской живописи и гравюре.

В начале 1591 года, когда даймё разных провинций прибыли в Киото, чтобы принести свои поздравления Хидэёси по случаю Нового года, им представили вернувшихся из Европы путешественников. «Когда они слышали их рассказы о Европе и увидели множество диковинных предметов, таких, как гравюры на меди, небесный и земной глобусы, часы и математические инструменты, то были очень удивлены, и многие восторжались католической религией как плодом европейской цивилизации»³⁷. Позднее, когда Хидэёси посещал Сакаи, «известный в то время как средоточие западной цивилизации, он ежедневно пристально рассматривал бесчисленные редкости, изготовленные в чужих краях, кроме того, знакомился с конструкцией большого замка Адзуты и с нравами и обычаями португальцев, обучавших строителей этого сооружения»³⁸.

Однако, несмотря на явный интерес к новым сведениям о Европе, отношение Хидэёси к миссионерам к тому времени заметно изменилось.



7. Неизвестный художник. Процессия по случаю понтификации папы Сикста V. Конец XVI в. Деталь

8. Неизвестный художник. Папа Григорий XIII принимает японских послов. 1596

9. Неизвестный художник. Портрет японского посла Хасэкура Цунэнага. 1615

Это не замедлило сказаться на общей атмосфере, окружавшей европейцев в Японии. Некогда восторженное увлечение всем иноземным вплоть до костюма, курения табака, игры в карты и употребления португальских слов сменилось настороженностью, а затем и враждебностью. В 1587 году Хидэёси издал первый указ о запрещении деятельности миссионеров и изгнании их из Японии. Однако фактически этот указ не исполнялся. Когда в 1593 году из Испании прибыла группа францисканских монахов, начавших борьбу с иезуитами за влияние в стране, через них до Хидэёси дошли сведения о пособничестве миссионеров в колониальном захвате Филиппин, что весьма насторожило японское правительство. В 1597 году был издан второй указ, ставивший христианство вне закона. Все миссионеры должны были покинуть страну, все церкви должны были быть разрушены. Казнь двадцати шести христиан, в том числе японцев, подвергнутых пыткам и проведенных через всю страну от Киото до Нагасаки, где они были распяты на крестах, стала актом устрашения и специальной демонстрацией жестокости для изгнания миссионеров. Но не только боязнь колониальной экспансии вызвала антихристианские действия японских правителей. Христианское учение разрушало традиционную социо-природную структуру личности, апеллируя к наделенному свободой воли человеку и обещая индивидуаль-

ный путь спасения на основе нравственной ответственности, безотносительно к прошлому (то есть отвергало буддийскую идею кармы). Христианский монотеизм был несовместим и с архаическими по происхождению синтоистскими верованиями, а также и с конфуцианским учением.

Однако Хидэёси по-прежнему дорожил торговлей с европейцами, и купцам было разрешено продолжать свою деятельность. После внезапной смерти Хидэёси власть оказалась в руках Токугава Иэясу, представителя могущественного феодального клана, который с тех пор правил Японией в течение двух с половиной столетий. Стремясь к расширению внешней торговли, но опасаясь деятельности миссионеров, Иэясу сделал ставку на развитие отношений с протестантами-голландцами в противовес католикам-иезуитам и францисканцам.

В годы правления Токугава Иэясу в Японии появились и первые англичане. В составе одной из голландских экспедиций в 1600 году прибыла группа англичан, в том числе Уильям Адамс, ставший вскоре одним из приближенных сёгуна, переводчиком и посредником в торговых делах, способствовавший созданию голландского и английского торгового представительства в Хирадо³⁹. Под его руководством был построен первый в Японии килевой корабль европейского типа. Однако, несмотря на то что Адамс оставался в Японии до конца дней (он умер в 1620 году), получив в подарок от правителя страны землю, поместье и разбогатев, он оказался полезным для японцев лишь как носитель практических знаний, соприкосновений с культурой у него было мало. Правда, в его письмах на родину есть описания японских городов, архитектурных сооружений, он обращает внимание на рациональность конструкций, сравнивает японскую столицу по величине и населению с Лондоном, рассказывает о посещении Осака, Сакаи, других мест, где он побывал⁴⁰.

Отчасти Адамс был причастен к отправке в Европу еще одной миссии. После вынужденной задержки в Японии отплыл в Новую Испанию (Мексика) на построенном им корабле вице-губернатор Р. Вивера, через которого сёгун Иэясу передал испанскому королю Филиппу II подарки и послание с пожеланием установить дипломатические и торговые отношения. Возможно, Иэясу, знавший об успехе первой японской миссии в Европе, надеялся на нечто подобное и в данном случае.

Организацией миссии занялся близкий к клану Токугава даймё Датэ Масамунэ, встречавшийся при дворе сёгуна с Адамсом и другими иностранцами, информировавшими его о заморских странах⁴¹. Возглавить миссию с японской стороны Датэ поручил своему приближенному Хасэкура Цунэнага (или Рокуэмон). Из города Сэндай миссия отправилась в октябре 1613 года. В качестве переводчика в ее состав входил францисканец Луис Сотело, а свита состояла из двадцати восьми человек. После остановки в Новом Свете миссия побывала в Испании, где имела аудиенцию у короля, а затем в Италии, посетив Рим и Геную. В Риме миссию принял папа Павел V, которому было вручено письмо Датэ Масамунэ с приглашением в Сэндай францисканцев и обещанием поддержки их деятельности, а также с пожеланием установить связи с христианскими странами Европы. Прием был гораздо менее пышным, чем в случае первой миссии, хотя папа вручил ей тысячу золотых дукатов и много религиозных предметов, а Хасэкура получил титул римского патриция. Именно таким — знатным и богатым, в величественной позе — запечатлел его живописец на портрете (1615; Рим, частная коллекция). Ученые придерживаются разных точек зрения на авторство портрета (в частности, Танака Хидэмити указывает на французского живописца Клода Дерю)⁴². По стилю это типичный европейский парад-

ный портрет с фигурой в полный рост на фоне занавеса и с видом через окно на корабль, осененный символической композицией из трех добродетелей.

Миссия вернулась в Японию в августе 1620 года. На родине к тому времени многое изменилось.

После этой миссии какие-либо путешествия в другие страны прекратились на несколько веков. Угроза суверенитету Японии со стороны иноземцев, особенно со стороны португальцев и испанцев, казалась Токугава Иэясу столь серьезной, что им был издан еще целый ряд антихристианских законов, после чего начались гонения и массовые казни (с 1616 по 1629 год было казнено семьсот пятьдесят человек и несколько тысяч умерло в тюрьмах). В 30-х годах были изданы указы об ограничении выезда японцев за границу и наказании вплоть до смертной казни при возвращении на родину. А после крупнейшего крестьянского восстания в Симабара в 1637 году, проходившего под христианскими лозунгами, было принято решение о полном закрытии страны для иностранцев и запрещении каких бы то ни было контактов с ними японцев. Лишь голландским и китайским купцам с 1641 года было разрешено под строгим надзором вести торговлю только в одном порту — Нагасаки. Был запрещен ввоз любых европейских книг и даже китайских, если в них упоминалось о христианстве и европейцах. Япония вступила в период строгой самоизоляции от внешнего мира.

Рубеж XVI и XVII веков был для Японии периодом наивысшей внешней активности. Она поддерживала торговые отношения с шестнадцатью странами. Японские поселения были на Филиппинах, на островах Индонезии. Это было началом колониальной политики, подобно той, которую уже вели европейские страны. В начале XVII века японские корабли дважды, в 1610 и 1613 годах, пересекали Тихий океан, направляясь в Новую Испанию (Мексику) с товарами и посольствами.

Таким образом, в тот момент Япония, как представитель Востока, готова была идти навстречу европейской цивилизации. Хотя короткий «христианский век» закончился для Японии в 40-х годах XVII столетия, для художественной культуры он не прошел бесследно.

В какой-то степени первые контакты с Японией могут характеризовать и европейцев, чьи описания страны, где они оказались, весьма показательны с точки зрения самого подхода к явлениям чужеземной культуры. Так, например, характерно отношение миссионеров к японской живописи. Их суждения свидетельствуют о том, что для человека европейской культуры XVI века понятие «картина» было трудно приложимо к тому, что они увидели в Японии. Вертикальные свитки на шелке или бумаге, укреплявшиеся на стене на короткое время и затем помещавшиеся в специальные ящички и хранимые как драгоценность, или горизонтальные длинные свитки, рассматривавшиеся на низком столике, где изображения перемежались текстом, не говоря уже о ширмах, служивших для разделения помещений, — какая связь существовала между этими произведениями и заключенными в золотые рамы холстами итальянских или фламандских живописцев? Трудно было предположить, что изображение горной заснеженной деревушки с одинокой фигурой путника или птички на ветке может иметь глубокий смысл, содержать философскую концепцию мироздания. Многофигурные композиции, написанные сочными блестящими масляными красками, передающими предметные формы в их материальной весомости и объемной полнокровности, — что общего у этих работ с исполненными черной тушью пейзажами или написанными на фоне тускло мерцающего золота цветами? Это были настолько разные «художественные галактики», что невозможно

было представить, будто когда-нибудь они могут соприкоснуться или испытать потребность друг в друге.

Португальские миссионеры, люди образованные, дипломатичные, имевшие вполне определенные цели, понимали невозможность вытеснения христианскими идеями и ценностями японских культурных традиций и их духовных основ. Поэтому они действовали достаточно осмотрительно, реально представляя себе, что акт крещения — лишь первый шаг к замене духовных ориентиров и к перестройке сознания как отдельного индивида, так и нации.

Активность миссионерской деятельности продолжалась около восьми-десяти лет — период достаточно короткий по сравнению с предшествовавшей традицией. Последствия этой деятельности были сведены к минимуму не только благодаря репрессиям и гонениям на христианство, но и в силу естественной инерции культуры и особенностей коллективной памяти народа.

Но это было лишь самое начало пути к взаимному пониманию, к открытию духовных ценностей Востока Западом и Запада Востоком.

II

Особенности японской живописи конца XVI—начала XVII века

Португальцы — первые европейцы, прибывшие в Японию, хоть и не ставили себе задачу познакомить население этой страны с собственной художественной культурой, не могли полностью избежать этого. В частности, деятельность миссионеров не только была связана с привозимыми культовыми предметами, но включала обучение японцев приемам европейской живописи и графики для изготовления таких предметов на месте. Португалия XVI века не принадлежала к странам, определявшим магистральный путь развития европейской культуры. Жизненные силы нации были устремлены вовне, на внешнюю экспансию.

К началу XVI века Португалия в результате Великих географических открытий, в которых ей принадлежала первостепенная роль, стала огромной колониальной державой, а Лиссабон — центром торговых связей между Востоком и Западом. Но очень скоро ее могущество перешло к другим странам, а особого духовного подъема она так и не пережила.

Искусство Португалии того времени было в значительной части церковным, сохраняло стилевые черты поздней готики и находилось под влиянием нидерландских мастеров в первой половине века и итальянских — позднее¹. В нем было много условных черт, восходивших к средневековому периоду, в частности имперсональность изображений людей, тяготевших скорее к типам (святого, правителя, воина), чем наделенных индивидуальными чертами. Это нашло прямое отражение в произведениях, привозившихся в Японию и служивших для копирования в миссионерских художественных школах.

В первой половине XVI века португальская живопись испытывала большое нидерландское влияние, тем более что многие художники учились в Антверпене и Брюгге. Это нашло отражение и в колористическом строе, ярком и высветленном, и во внимании к деталям, и особенно в значительной роли пейзажного фона. Все это было характерно для нидерландских мастеров еще в XV веке и сохранялось у таких художников XVI века, как Квентин Массейс, Ян ван Скорель, Ян ван Амстель, не говоря уже об Иохиме Патинире и великом Питере Брейгеле.

Конечно, португальские художники осваивали далеко не самые высокие достижения нидерландцев, скорее общую стилевую направленность и отдельные упомянутые особенности, а в Японию попадали и вовсе произведения анонимные и работы малоизвестных мастерских. Но в Японии эти картины производили ошеломляющее впечатление.

Японцы впервые знакомились с совершенно новыми для них приемами передачи на плоскости объема и пространства, с работой масляными красками на холсте, с гравированием на металле и печатным станком. Непривычными были и объекты изображения — фигуры святых, Мадонна, ангелы, а в светских произведениях главным образом дамы и кавалеры, рыцари и всадники.

Ничего подобного не знала традиционная японская живопись, начиная от материалов и форм картин: это были вертикальные и горизонтальные свитки, исполнявшиеся на шелке или бумаге тушью и минеральными

красками, а также ширмы. Вертикальные свитки предназначались для развешивания на стене, а горизонтальные, свернутые в виде рулона, разворачивали и рассматривали на низком столике, их постоянно хранили в специальных футлярах. Одностворчатые ширмы устанавливались как экран, на подставке, а многостворчатые ставились на пол. Каждая створка ширмы представляла собой раму, затянутую с обеих сторон бумагой (самые ранние ширмы исполнялись и на шелке), на которую и наносилось изображение.

В японском доме, конструкция которого представляла собой деревянный каркас, несущий крышу, стены не имели функций опоры и могли раздвигаться. Легкие внутренние перегородки, по конструкции близкие створкам ширм, также украшались живописью.

Поскольку рукописи первоначально имели, как и картины, форму горизонтальных свитков, текст нередко перемежался иллюстрациями, исполнявшимися живописцем. Свитки и книги, печатавшиеся ксилографическим способом, украшались гравюрами, первоначально черно-белыми, а с конца XVII века — цветными. Как и в средневековой Европе, в Японии развивалась и религиозная живопись с изображением многочисленных персонажей буддийского пантеона.

Хорошо известно, что средневековые европейские художники жили либо в монастырях, либо в городах, где объединялись, как и другие ремесленники, в цеховые организации. И только с эпохи Возрождения формируется принципиально иной тип художника-гуманиста, предшественника европейского интеллигента, что коренным образом повлияло не только на его социальный статус, но и его мировоззрение и самосознание.

Сходный процесс, хотя и в гораздо менее выраженной форме и замедленном темпе, наметился в Японии с конца XVI века. Живописец, ранее бывший монахом или придворным художником, получает относительно большую самостоятельность, а его творческая манера — более заметные индивидуальные черты в рамках общей канонической системы.

Японская живопись к середине XVI века прошла уже многовековой путь развития, обладала развитой системой жанров, была неоднородна стилистически. Среди работавших мастеров было немало прославленных художников. По традиции, ведущее место принадлежало жанрам, связанным с художественным освоением природы. Это были панорамы гор и речных долин, изображения деревьев, цветов, птиц и животных. Правда, на протяжении интересующего нас периода все большее значение приобретала живопись на бытовые сюжеты. Портрет как непосредственное воспроизведение лица человека занимал сравнительно меньшее место.

Сопоставление жанров в японской и европейской живописи XVI и XVII веков показывает их коренные отличия в общей проблематике и темпах эволюции, хотя сложность такого явления, как европейская живопись того времени с многообразием национальных школ и различием путей их развития, делает условными общие выводы и оценки.

Вторая половина XVI и начало XVII века были для европейского искусства не только временем небывалой творческой активности (достаточно напомнить, что в живописи в это время блистали Тициан, Тинторетто, Эль Греко, в литературе — Шекспир и Сервантес, в музыке — Палестрина и Орландо Лассо), но и рождения нового мироощущения, связанного с контрреформацией и феодальной реакцией, противостоявших идеалам Возрождения. Отсюда — чувство трагедийности жизненных коллизий, внутренней конфликтности духовной жизни человека. Почти во всех странах Европы художественная жизнь стала сложнее и многообразней. Началось формирование двух важных стилевых направлений — барокко и классициз-

ма. В живописи наряду с произведениями на исторические и религиозные сюжеты появляются картины на бытовые темы (наиболее характерным в этом смысле было творчество братьев Ленен во Франции). Продолжается развитие портретного искусства, пережившего первый расцвет в Италии эпохи Возрождения и достигшего небывалой до того глубины и силы в творчестве корифеев XVII столетия. Усложняются формы пейзажной живописи, получающей своеобразные черты у мастеров разных школ, — возвышенно-героические у итальянских художников, фантастические у фламандцев, камерно-лирические в Голландии. Однако всегда проблема природы в европейской живописи решалась с точки зрения человека, его настроения, изменения его внутреннего мира и взгляда на окружающее.

Здесь-то и коренится самое главное отличие художественной системы, сложившейся в странах Европы, от художественной системы стран Дальнего Востока. Если европейскую культуру при всем различии ее национальных школ можно обозначить как антропоцентрическую, то к дальневосточной применим условный термин «натуроцентризм». Это основано на постулатах, определявших мировоззрение народов Китая и Японии и соответственно оказавшихся решающими для их художественного мышления. Китайская культура в главных ее проявлениях — философии, литературы, живописи — оставалась первообразом для японцев даже в периоды принципиального самоутверждения.

Замедленность темпов развития, по сравнению со странами европейского региона, способствовала сохранению вплоть до Нового, а отчасти и Новейшего времени архаичных по своему происхождению форм сознания и относительно слабому выявлению в культуре личностного начала. С этим была связана как общая направленность творчества, так и развитие конкретных видов и жанров, их методов и стилистики. Задача японского искусства, в первую очередь поэзии и живописи, состояла в поисках ритмического соответствия вновь создаваемого тому, что уже существует в мире. Еще в самых ранних китайских трактатах выделялась как главнейшее качество произведения его ритмическая организация. В самом знаменитом трактате V века Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи», на который позднее ссылались теоретики последующих веков, первый из шести законов был сформулирован как «одухотворенный ритм живого движения» (циюнь шэньдун). Хотя смысл этого закона не совсем ясен, важно подчеркнуть, что речь идет о ритме одухотворенном (или одухотворяющем), то есть передающем некие внутренние духовные качества без внешней механистичности, а также о ритме движения «живого», органичного предмету, выявляющего то, что определяет его истинную природу (не важно, изображался ли человек, цветок или камень).

Ритмическая упорядоченность жизни природы с ее чередованием времен года, дня и ночи осознавалась как главный закон жизни вообще, в том числе органично включенного в природную среду человека. Подобное мироощущение было естественным для земледельческих обществ, в том числе Японии, где основой хозяйства было рисосеяние с его строгой календарной упорядоченностью работ. Ритм древнего ритуального танца и ритуального песнопения, связанных с сельскохозяйственным циклом, стал впоследствии основой действия в средневековом театре. Канонический ритм традиционного стиха, как и в целом литературная поэтика, повлиял на формирование средств выразительности в живописи, сложение ее языка. Но если в театре природные стихии принимали косвенное участие в действии, то в поэзии и живописи природа стала источником канонической образности, иносказания, поэтических тропов, с помощью которых воплощались самые различ-

ные движения человеческой души. Так, изображение природных явлений — будь то панорамный пейзаж или отдельный цветок — имело множество смысловых слоев, ассоциативных связей, указаний и намеков на несказанное и неизобразенное. При этом собственно материальный объект оказывался второстепенным по сравнению с тем наслоением знаний, которые «возбуждались» в нем благодаря взаимодействию со всем контекстом культуры, ее ориентацией на космические ритмы и подчиненностью им человека, как органичной части природного универсума.

К середине XVI века в японской живописи существовали две самостоятельные системы изображения природы. Одна из них разрабатывалась



художниками, ориентировавшимися на общерегиональный канон, сложившийся в Китае и получивший распространение в Японии с XIII века. Работы этих художников определялись как произведения китайского стиля (канга). Другая художественная система продолжала традиции направления ямато-э (японская живопись), уже на первоначальном этапе развития связанного с национальной тематикой. В этом стиле создавались повествовательные свитки, иллюстрирующие литературные произведения или жизнеописания буддийских святых и проповедников, росписи в храмах, пейзажные иконы. С XIV века в традициях ямато-э работали мастера так называемой школы Тоса, названной так по имени художников конца XIV—начала XV века Тоса Юкимицу и Тоса Юкихио.

Художники канга шли вслед за китайскими мастерами периодов Сун и Юань (X—XIV вв.), создавшими определенную каноническую систему пейзажа «шань-шуй» («горы-воды», по-японски — «сан-суй»), отрабатывавшуюся многими поколениями живописцев. «Горы-воды» — это не просто обозначение сюжетных мотивов, но указание на главные первоначала мира,

их материальное воплощение: гора считалась олицетворением светлого положительного начала ян, а вода — темного, отрицательного — инь. Взаимодействие и животворящую силу этих первоначал в природе и должен был выразить художник в своем пейзаже. Его работа была в такой же мере произведением живописи, как и философии.

Японские мастера восприняли систему сан-суй еще в конце XIII века, но высокого художественного результата добились лишь столетие спустя. Тойо Ода, или Сэсю (1420—1506) — один из самых знаменитых художников, попытавшихся в рамках системы сан-суй воплотить духовные идеалы своего собственного времени.

10. Сэсю. Пейзаж. 1486. Деталь

Как и великие китайские пейзажисты, японские художники не ставили себе задачу воспроизвести конкретные реалии природного мира, «натуры». Их творчество одушевляла идея природы как воплощение законов мироздания. Свойственные системе сан-суй изобразительные средства — определенные мотивы, приемы построения пространства, использование размытов и оттенков черной туши — давали возможность передать нематериальный аспект жизни природы, ее постоянную изменчивость и вечность, воплотившиеся в бесконечном чередовании времен года, безграничную протяженность ее скрывающихся в туманной дымке далей, величие, подчеркиваемое в картине сопоставлением поднимающихся к небу могучих гор и крохотной фигурки одинокого путника.

Поскольку мастера живописи тушью стремились запечатлеть не чувственную материальность предметного мира, но передать эмоциональную реакцию на него художника, его внутреннее состояние, то их внимание было сосредоточено на выразительности мазка кисти, силе ее «удара», точности линии. Рождавшиеся таким способом формы имели символический смысл

и располагались в символическом пространстве. В картине не было фиксированной точки зрения, так как не имела значения позиция какого-либо определенного наблюдателя. Это был внеличный взгляд на мир, а цель художника состояла в полноте охвата предмета, возможности его увидеть со всех сторон и достичь гармонии, воплощающей некий идеал жизни, раскрывающийся через красоту природы, вечность ее законов. В этом мире человек был лишь одним из необязательных компонентов. Ему дана способность созерцания природы, и через такое созерцание, глубокую внутреннюю сосредоточенность достичь ощущения единства с миром, слиться с его ритмами, стать его органичной частью. Подобная идентификация с Природой-Космосом и была целью, а путь к ее достижению открывался творческим актом живописца и поэта.

Композиция пейзажного свитка вне зависимости от того, какой образ природы — эпически величественный или лирический — стремился создать художник, подчинялась прежде всего решению главной задачи: показать природу как живой одухотворенный организм, как беспредельный, всеобъемлющий мир. В китайской теории живописи огромное место было уделено детальной разработке принципов так называемой воздушной перспективы, которая, в отличие от линейной перспективы, обоснованной итальянскими художниками эпохи Возрождения, предполагала множественность точек зрения на воспроизводимые предметы и передачу их удаленности от зрителя с помощью ослабления окраски (если художник работал тушью, то такое ослабление шло от густо-черного к серебристо-серому).

Высокий горизонт, характерный для многих классических китайских пейзажей, когда зритель как бы с птичьего полета смотрит на расстилающуюся перед ним местность, постоянно встречается и у японских мастеров канга. В пейзажах, написанных на горизонтальных свитках, имевших большую длину (знаменитый свиток Сэсю 1486 года из коллекции Мори имеет в длину 16 метров), величественная панорама мира разворачивается перед зрителем-путешественником, будто отправившимся в долгий путь и наблюдающим природу в разное время года. К переживанию пространственной необозримости мира природы добавляется осознание его изменчивости во времени.

Очень часто пейзажи сан-суй исполнялись только черной тушью, иногда с легкой подцветкой. И эта цветовая условность становилась для их создателя воплощением все той же универсальной идеи взаимодействия и взаимопроникновения двух мировых первоначал инь—ян: природа жила в постоянном изменении от всепоглощающей черноты — инь до торжествующей светоносности белого — ян.

Белый незаполненный фон бумаги или шелка, занимавший нередко большую часть живописной плоскости, имел важный мировоззренческий смысл. Он был олицетворением одной из фундаментальных идей буддийской философии — Шуньята (Пустота). Пустота — мир непроявленных форм, откуда эти формы возникают и где существуют в потенции. В силу этого Пустота обладает повышенными суггестивными возможностями, реализующимися в акте созерцания как реальной природы, так и пейзажного свитка, который как модель мироздания получал функции иконы. В трактате китайского художника и теоретика XI века Го Си так формулируется цель творчества художника: «Созерцание картин рождает в людях такое настроение, словно они сами находятся в этих горах, словно эти пейзажи не в воображении. Когда видишь, как голубеет дымка и белеет дорога, думаешь, что идешь по ней; когда видишь спокойную реку и заходящее солнце, думаешь, что созерцаешь их; когда видишь одинокого человека, приотв-

шегся в горах, думаешь, что живешь там...»². Восприятие и природы и картины становилось моментом большой внутренней работы, напряженной духовной деятельности человека, направленной на постижение законов бытия путем внутреннего слияния человека с Природой-Космосом. Художественный образ концептуального пейзажа был намного шире и глубже мотива изображения.

Место такой живописи в культуре Японии определялось не интересом к пейзажу как таковому, а было связано с решением сложных мировоззренческих задач, принятых на себя искусством. Большую роль в этом сыграло учение буддийской секты дзэн, распространявшееся через монастыри, роль которых в развитии японской культуры не только XIV—XV веков, но следующего столетия трудно переоценить.

Дзэн-буддизм оказал сильнейшее, ни с чем не сравнимое воздействие на всю японскую культуру, придав ей ярко выраженную эстетическую окрашенность. Под воздействием дзэнских идей оказались поэзия, театр, изобразительные искусства.

В известном смысле дзэн-буддизм был учением пантеистическим, соединявшим аспекты китайского даосизма, зародившейся в Индии концепции природы как «космического тела Будды», а также переработанные влияния древнеяпонской религии синто. Признание духовности человека, а его самого частью природного универсума, определяло отношение дзэн к миру. Познание истины мира и познание самого себя, по учению дзэн, — синонимы, и в созерцании природы главным становится нераздельность субъекта и объекта, ощущение природы как части своего внутреннего мира. Поэтому не только космический панорамный пейзаж сан-суй, но и любая былинка или цветок, изображенные художником, могут быть восприняты как воплощение целостного мира, воплощение истины Будды.

В отличие от китаизированных пейзажей сан-суй в мотивах художников, работавших в традициях ямато-э, а затем Тоса, угадывались национальные черты, хотя и преобразованные по законам декоративно-поэтической системы, сформировавшейся под воздействием литературной поэтики. Из письменных источников известно, что самые ранние японские пейзажи исполнялись на ширмах и иллюстрировали строчки стихов.

О мотивах несохранившихся произведений живописи дают представление поэтические антологии, где центральное место занимают стихи, посвященные временам года, приметы которых определяются целым рядом канонических мотивов (цветущая слива — весна, кукушка — лето, красные листья клена — осень). Это были вполне реальные признаки сезонов японского года, но в поэзии, а затем и в живописи они выступали в роли поэтических символов, постоянно повторявшихся и дававших зрителю возможность мгновенного понимания темы. Однако живопись с природными мотивами не просто иллюстрировала текст или намекала на известные всем стихи. Она усвоила и сами приемы поэтической речи, метафоризацию, способы передачи множественности смыслов. Наиболее яркий пример — свойственная японской поэзии так называемая омонимическая метафора, когда одинаково звучащие слова имеют разное значение и потому возникает возможность поэтического его обыгрывания и иносказания. Общеизвестный параллелизм значений давал возможность широкого толкования не только стихов, но и живописи, в том числе и после ее становления как независимого от текста вида искусства.

В живописи тушью главным средством выразительности была линия, с помощью которой передавались контуры и объем предметов, а белый фон бумаги или шелка воспринимался как безбрежное пространство.



11. Замок Нидзё. Интерьер. 1626

У художников японского стиля главная роль в картине отводилась цвету, часто насыщенному, почти локальному, обладающему большой силой эмоционального воздействия. Цвет не всегда совпадал с природной окраской изображенных предметов, а подчинялся задаче декоративно-ритмического построения композиции.

Живописи ямато-э был свойствен свой образ мироздания, где природные силы выступали в конкретном обличье реальных примет времени года, указующих на круговорот бытия и одновременно радующих красотой цветения вишен весной или хризантем осенью, согнувшихся под тяжестью снега ветвей деревьев.

По мере секуляризации художественной культуры, особенно заметной с конца XVI века, стали меняться функции живописи в жизни общества. Рассчитанный на религиозное созерцание пейзажный свиток уступает место другим формам и сюжетным мотивам. Все большее значение получают украшавшие дворцы правителей и резиденции крупных феодалов настенные росписи, исполнявшиеся на раздвижных внутренних перегородках комнат и многостворчатых ширмах.

Мотивами росписей служили изображения могучих деревьев, таких, как сосна, клен, кипарис, дикая слива, а также самых разнообразных цветов, птиц и животных, по большей части связывавшихся с различными благопожеланиями и символическими обозначениями сезонов. Монохромных пей-



12. Кано Эйтоку. Кипарис. Конец XVI в. Деталь

зажей-панорам было немного. Но если пейзаж как жанр стал занимать второстепенное место в росписях XVI века, то, условно говоря, «пейзажность» художественного мышления, выражавшаяся в потребности сопоставления с природой эмоций и действий человека, как характерная черта национальной культуры осталась, хотя и получила новые формы выражения. Произошла особая метаморфоза пейзажа на основе сближения его и даже слияния с жанром цветы-птицы. В рамках такого объединенного жанра и происходила стилевая эволюция мастеров школы Кано, от ее родоначальника, работавшего на рубеже XV и XVI веков Кано Масанобу, к его сыну Мотонобу и далее — к выдающемуся художнику второй половины XVI века Кано Эйтоку.

Мастера Кано впервые предприняли попытку синтеза двух художественных систем — китайской и японской — и создания новой формы настенной росписи с иными функциями и видоизмененным языком выразительности.

Главная особенность существования искусства в период Момояма (1573—1615) — его тесная связь с общественной жизнью и государственной властью. Поставленное на службу власти военных диктаторов — объединителей страны, оно было призвано эту власть возвеличивать, создавать визуальные символы мощи, силы, богатства, опираясь на традиционные мифопоэтические образы (сосна — долголетие, крепость, стойкость; бамбук — нестигаемая воля, сила духа).

Принципиально новые задачи живописи стали очевидны с началом широкого строительства укрепленных замков правителей страны и наиболее могущественных феодалов. Утверждение власти происходило не только с помощью военной силы, но и демонстрировалось в неприступной мощи фортификаций, невиданной роскоши дворцовых помещений, основным декоративным убором которых были настенные росписи и ширмы. В большинстве своем они исполнялись по золотому фону, составляли обширные циклы, главным образом на темы времен года, и поражали невиданным великолепием ярких красок и блеском золота.

ил. 12

Кано Эйтоку разработал принципы единой композиции на большом пространстве стены, укрупнил масштабы, сделал цвет более насыщенным и весомым, добиваясь впечатления монументальности форм.

Творческая энергия Эйтоку, его мощный талант оказали огромное воздействие не только на художников собственно школы Кано, но практически на всех, кто занимался настенной живописью.

Несмотря на стилевое отличие росписей Кано Эйтоку и других мастеров, его современников, от произведений предшествующего столетия, концепция природы как всеобъемлющего мира не была вовсе отброшена или коренным образом видоизменена, а получила лишь иное выражение. В живописи более ясно, чем когда-либо раньше, выделялись социальные аспекты, которые находили косвенное выражение в природных мотивах³. Тема вечности природы и ее изменчивости, осмысленной в образах бесконечной повторяемости времен года (недаром большинство циклов настенных росписей конца XVI и начала XVII века так или иначе было связано с сезонными мотивами), сохраняла главное место в декоративной живописи на протяжении всего XVII столетия.

Однако с утверждением власти сёгунов Токугава наметились заметные изменения не только в сфере политики, но и в сфере культуры. С запрещением строительства замков во владениях крупных феодалов, усиления которых опасалось центральное правительство, резко сократились заказы художникам на исполнение настенных росписей. Основной формой бытования декоративной живописи стала ширма. Стил Эйтоку уже не соответствовал изменившимся общественным условиям, и на первый план выдвигается направление, получившее впоследствии название Римпа, с такими его выдающимися представителями, как Тавара Сотацу и Огата Корин.

ил. 13

XVII век в декоративной живописи был отмечен не только преобладанием росписей на ширмах, но и значительным обновлением тематики, большое место в которой наряду с природными мотивами заняли сюжеты классических литературных произведений. Изменился и язык живописи. Интерес к реальности, первоначально присущий только культуре городского сословия и проявившийся в жанровой живописи, наметился и в декоративных росписях школы Римпа, в частности у Огата Корины. Условность размещения изображения на золотом фоне, что само по себе служило методом абстрагирования мотива, его отрыва от природной среды, сочеталась теперь с интересом к деталям, их натурной достоверностью. В наследии Огата Корины имеются зарисовки с натуры, что было необычно для метода средневекового японского художника и указывало на новые веяния, сполна проявившиеся в следующем, XVIII столетии.

У мастеров Римпа традиционная система декоративной росписи оставалась еще в неизменном виде, а реалии окружающей жизни непосредственное отражение получили главным образом в жанровой живописи, развитие которой началось еще в конце XVI века и достигло высшей точки в 40-х годах XVII столетия.

Если в целом охарактеризовать проблематику японской живописи на протяжении двух столетий, то при всем различии отдельных исторических этапов тема природы занимала в ней центральное место, и человек стремился прежде всего осознать себя по отношению к природному миру, который представлялся ему естественной сферой его собственного бытия, а он сам — его органичной частью.

На протяжении столетий менялся образ природы в искусстве, в том числе в живописи. Но в этих видоизменявшихся формах сохранилось основополагающее отношение: не господства и подчинения, но ощущение внутреннего родства, восходящее к древнейшим архетипам национального сознания. Устойчивым оставался и национальный идеал «со-гласия» с природой, необходимость постоянного соприкосновения с ней, проявляющиеся, в частности, в ритуалах любования цветущей вишней или осенней луной.

Чтобы оттенить этот «натуроцентризм» японской культуры, можно сопоставить с ним концепции природы в работах европейских мастеров, тем более что тема природы начинает занимать и у них все более значительное место как раз в XV и XVI столетиях. Достаточно вспомнить, что современниками Сэсю были Дюрер и художники дунайской школы. Одновременно с мастерами Кано работали Брейгель, Тинторетто, Эль Греко. А в XVII веке, когда создавались шедевры Сотацу и Корины, творили величайшие гении европейского искусства — Рембрандт, Рубенс, Пуссен.

Пейзаж как важная часть общей духовной атмосферы произведения начинает осмысливаться в европейской живописи еще в XIII—XIV веках, а в ренессансной картине кватроченто пейзаж уже выступает как среда действия героев. Происходило разрушение свойственного средневековому пантеизму единства человека и его окружения и признание за человеком самостоятельной и даже главной роли в действительности. В соответствии с этим началось и становление новой жанровой структуры европейской живописи: изображение человека — портрет и изображение природы — пейзаж постепенно оформлялись как два самостоятельных жанра. Но путь к этому был достаточно долгим.

«Космичность» в осмыслении природы была свойственна нидерландским мастерам XV века, в произведениях которых сцены из Священной истории развивались на фоне идеализированного прекрасного пейзажа. Если итальянские гуманисты, в частности Л. Альберти, противопоставляли «дику» природу обжитому человеком благоустроенному пространству⁴, откуда человек предпочитает, как из окна, смотреть на расстилающийся перед ним мир, то в Северной Европе сохранялось идущее еще от средневековья ощущение погруженности человека в земной мир, противопоставленный миру неземному, небесному. В философии Николая Кузанского пантеистические черты проявлялись наиболее явственно: «Бог, который един, пребывает в единой Вселенной; Вселенная пребывает в универсальной совокупности вещей, определяясь в них. Таким путем мы понимаем, что Бог... существуя в единой Вселенной... пребывает во всех вещах», — писал он⁵.

Идеалом итальянского кватроченто был прекрасный и сильный герой, противостоящий миру, и хотя он видел и ценил красоту природы, он смотрел на нее со стороны, чаще всего как бы с высокой горы. «Точка зрения „с горы“ в некотором смысле выражала претензии человека нового времени на всеохватывающее видение, которое до той поры считалось прерогативой Господа Бога. Плядя с горы на расстилающуюся у его ног местность, человек Возрождения, говоря словами Фичино, чувствовал себя так, „как если бы все материальные вещи мира находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения“»⁶.

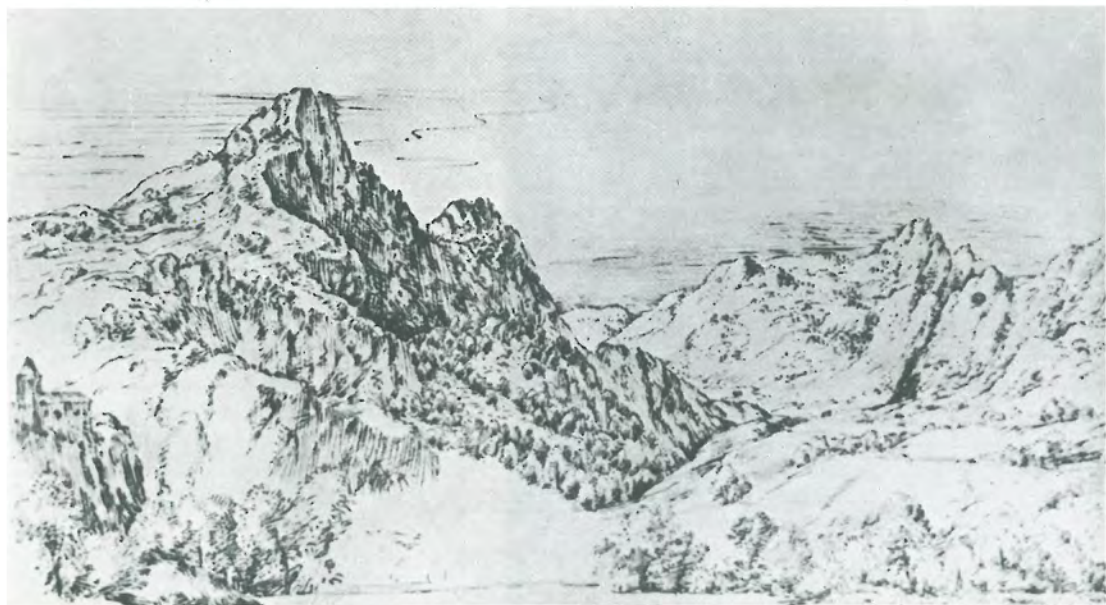


13. Огата Корин. Красное и белое дерево сливы. Деталь. Начало XVIII в.

В произведениях нидерландских художников человек — равноправная часть окружающего мира, красота которого воспевается как проявление божественного порядка и гармонии. Здесь он «редко наделен героическими чертами, он скромн, тих, благочестив, не внушает ни страха, ни трепета... он соразмерен вселенной и органически входит в нее, не утверждая себя и не претендуя быть ее грозным хозяином»⁷.

Как видим, в Южной и Северной Европе в одно и то же время сложились различные концепции природы и отношения к ней человека. Не только

у итальянских, но и у нидерландских мастеров пейзаж в этот период еще не получает самостоятельного значения. Ян ван Эйк, величайший из нидерландских мастеров, усовершенствовавший технику масляной живописи, создал образ идеальной пейзажной среды, где разворачиваются и сцены божественной истории и повседневное существование человека. Но и у него, как и у других нидерландских художников, пейзаж всегда сюжетно обоснован, он проясняет смысл изображенных в нем фигур, а фигуры в свою очередь раскрывают смысл пейзажа⁸.



14. Брейгель П. Пейзаж со скалистыми горами. Около 1553

15. Дюрер А. Горный пейзаж. 1494



16. Дюрер А. Этюд растений. Около 1503

ил. 15 Более самостоятельным пейзаж становится в европейской живописи XVI столетия и тоже к северу от Альп. Это время было отмечено небывалым интересом к природе почти во всех странах. Величайший художник немецкого Возрождения А. Дюрер рисовал редких животных, причудливые деревья, отдельные цветы и травы. Издавались книги-гербарии. Университеты Германии, Нидерландов, Италии открывали ботанические сады, где работали выдающиеся ученые. Одновременно с наукой осваивало природу и искусство, в первую очередь живопись.

В начале XVI века центром, где впервые пережила расцвет пейзажная живопись, стала Вена. Там работали Л. Кранах Старший, братья Альтдорфер и ряд других мастеров так называемой дунайской школы. Хотя, как и у нидерландцев предшествующего столетия, большинство их картин имело сюжетное обоснование в виде фигур святых или мифологических персонажей, роль пейзажного окружения в них неизмеримо значительней, а связанность фигур со средой — более органична. Художникам дунайской школы принадлежали и первые чисто пейзажные композиции, такие, как «Дунайский пейзаж близ Регенсбурга» А. Альтдорфера, «Мондзее в Зальцкаммергут» В. Губера и другие. Исполненные пером рисунки художников дунайской школы хочется сопоставить с работами японских мастеров монохромного пейзажа. На рисунке А. Альтдорфера «Зармингштейн на Дунае» 1511 года (Будапешт, Музей изобразительных искусств) громоздятся могучие скалистые горы, окружающие долину, по которой течет река. Образ бескрайней, величественной природы по ощущению близок произведениям японских художников, хотя этот пейзаж, безусловно, конкретнее, материалнее, тем более что он мог быть исполнен с натуры. Само появление таких произведений означало новый этап в освоении темы природы в европейской живописи, было предвестием появления космических ландшафтов Питера Брейгеля.

После путешествия в Италию Брейгель исполнил целую группу рисунков, где уже было сформулировано его особое видение природы как необъятного мира, который расстилается перед человеком, замороженным величественным зрелищем (рисунки пером, ок. 1554—1555; США, Кембридж, музей Фогг). «Брейгель показывает не только внешний облик этих гор, но также и геологическую жизнь, заставляющую их расти и разрушаться. Они подобны одушевленным существам, обладающим характером. Они покрыты лесами, вся природа вокруг дышит жизнью»⁹, — пишет об этих рисунках известный исследователь О. Бенеш.

Десять лет спустя, уже в конце жизни, Брейгель создает цикл своих знаменитых пейзажей «Месяцы» и цикл рисунков «Времена года», где его концепция эпически величественной природы получила наиболее полное выражение. Великий мастер стремился запечатлеть жизнь природы как процесс — зарождения, цветения, умирания. Подобно Т. Кампанелле, он наделял природу чувствами, одушевляя ее как единое целое и в каждом отдельном проявлении. «Никогда еще ни один живописец не умел с такой глубиной и с такой яркостью передать самое существо природы в различные времена года... природа в его „Месяцах“ существует как бы „над“ человеком, господствует над ним, подчиняет его велениям своих могучих стихий... Природа всегда охватывается Брейгелем во всем многообразии ее аспектов и явлений — и горы, и равнины, и реки, и луга, и селения, и замки оказываются одновременно в поле зрения художника. А с этим связана и свойственная Брейгелю точка зрения сверху и издали, с высоким горизонтом, хотя и не столь отвесным, как в произведениях мастера предшествующего периода»¹⁰.



17. Губер В. Пейзаж. 1552

18. Альтдорфер А. Зармингштейн на Дунае. 1511



ил. 19
ил. 20

В осмыслении мира Брейгель смыкался с еще одним философом позднего Возрождения — Джордано Бруно, автором «Диалогов о бесконечности вселенной и мирах», ибо в пейзажах художник постиг идею природы как подчиненной великим космическим законам.

Своей монументальностью пейзажи Брейгеля вызвали восхищение Рубенса, создавшего собственный образ природы, выразивший идеалы следующего, XVII столетия.

Вплоть до начала XVII века европейский пейзаж сохранял принципиальную «космичность», где образ пространства есть выражение динамики и гармонии мощных природных сил, энергии самой жизни. Лишь в Голландии XVII столетия панорамный пейзаж превращается в обжитую человеком среду. Он теряет свой абстрактно-героический характер и приобретает гуманистическое содержание, связанное с внутренней жизнью человека, что наиболее ярко проявилось в пейзажах Рембрандта.

Как видим, можно найти общее в идейных предпосылках европейской и японской пейзажной живописи, главным образом в самом отношении к природе как одухотворенному великому Космосу. Восточные мастера



19. Рембрандт. Пейзаж с мельницей. Около 1650

20. Рембрандт. Дорога вдоль канала. Около 1652

21. Сегерс Х. Пейзаж с двумя колокольнями. Начало XVII в.

ил. 21

выражали свое мироощущение в канонизированных образах, порожденных мышлением средневекового человека. Пейзажи европейских художников того же времени гораздо более индивидуализированы, в них отражается наряду с основными представлениями эпохи внутренний мир их творцов.

Некоторые исследователи пытались найти в произведениях европейских пейзажистов, в частности Х. Сегерса, следы влияния восточных мастеров, работы которых могли попасть к тому времени в Голландию¹¹. Однако, как пишет Б. Р. Виппер, можно говорить лишь о совпадении некоторых приемов, а не о восприятии природы у того же Сегерса, отмеченном взглядом европейца¹².

Но было в работах японских и европейских художников очень существенное различие, проявлявшееся все более явственно от XV века к XVII. Японцы сохраняли зародившийся еще в древности и господствовавший на протяжении всей эпохи средневековья мифопоэтический тип мышления, когда коллективный опыт осмысления природы преломлялся в образном строе произведения сильнее индивидуального. Поэтому при всем различии манеры каждого из выдающихся мастеров пейзажа их работы еще очень

каноничны в том смысле, что требуют активного взаимодействия с общекультурным контекстом. В эпоху Момояма, как уже отмечалось, даже социальные проблемы находили выражение в образах природы, а декоративные росписи художников школы Римпа вообще не могут быть понятны вне их связей с классической литературой прошлых веков.

Если и можно в европейской пейзажной живописи найти близкие аналогии произведениям восточных художников, то важно помнить, что это была лишь одна из проблем, волновавших европейское искусство, и с течением времени она получила иное смысловое наполнение: от ренессансного становления личности путь шел к раскрытию глубин внутренней жизни отдельного человека.

Если японские художники принесли в XVII столетие основные миропредставления, сложившиеся в прошлые века, европейские мастера XVII века раскрыли тончайшие нюансы человеческой души, внутренний мир личности. Пейзажная живопись этого столетия была обращена не столько к раскрытию тайн природы, сколько тайн духовной жизни человека.

Для японской культуры крайне важна идея целостности мира, всеединства. Именно отсюда берет свое начало пейзажное мышление, когда человек через свои эмоции, через созерцание природы переживает слияние с миром, ощущаемое им как сатори — просветление. Для европейца важно всмотреться в лицо человека, отдельной личности, осознать ее неповторимость и уникальность. Отсюда развитие портретного мышления даже в пейзаже, вглядывание в уникальность вида определенной местности, ландшафта.

Европейское искусство через индивидуальное открывало пути движения к общечеловеческим ценностям. В японской художественной культуре такие проблемы еще не могли возникнуть.

Однако и в японском искусстве XVII столетия происходили перемены, связанные с выходом на историческую арену новых «действующих лиц» — городского сословия *тёнин*, творческая активность которого в сфере культуры дала яркие образцы произведений литературы и изобразительного искусства.

Городская культура, формировавшаяся на протяжении XVI века, имела ряд особенностей. В ней с наибольшей ясностью наметилась тенденция к развитию самобытных черт, ставших впоследствии выражением национальных особенностей всей японской художественной культуры позднего средневековья, то есть XVII—XIX веков. В сложении форм городской культуры имели значение и качества ее носителей — людей с практическим складом ума, рационализмом мышления, стремлением доверять в первую очередь своему жизненному опыту. Это определяло не только их жизненные позиции, но и критерии в художественном творчестве. И в литературе и в живописи их привязанностью пользовались произведения, передававшие конкретные реалии, достоверные ситуации. «Умозрение» средневекового художника вытеснялось реальным наблюдением и фиксацией непосредственно воспринимаемого глазом. Полное и разностороннее развитие городской художественной культуры получила во второй половине XVII и в XVIII веке, когда достигли расцвета театр Кабуки, прославленная цветная гравюра, появились романы Ихара Сайкаку и стихи Мацуо Басё. На раннем этапе наряду с городскими повестями ее наиболее ярким выражением стала жанровая живопись на ширмах. Не сверхчувственные, иррациональные идеи, а конкретные вещи и события стали главным объектом внимания художника. В жанровой живописи жизнь представляла как сумма событий, бытовых ситуаций, которые становились в глазах зрителя ат-

рибутом самой действительности, а восприятие приобретало черты зрелищности.

Подобно городским повестям XVI—XVII веков, заполненным подробным и тщательным описанием деталей — особенностей одежды героев, их причесок и украшений, авторы ширм с повествовательными сюжетами стараются зафиксировать самые интересные и занимательные сцены из жизни горожан, не упустить незначительные мелочи. Понятно, что такое событие, как появление никогда прежде не виданных чужеземцев, прибывших на огромных кораблях, не могло не привлечь внимания городских художников.

Изображения португальских моряков, купцов, миссионеров-иезуитов на улицах японских городов были первым «знаком» соприкосновения японского искусства с миром европейской цивилизации.

III Два вида искусства намбан

Произведения, появившиеся в Японии в конце XVI и в начале XVII века и имевшие какое-либо отношение к европейцам, обозначаются в японском искусствоведении как «намбан бидзюцу» («искусство южных варваров»). К искусству намбан японские исследования относят две группы памятников. Во-первых, произведения традиционной живописи на ширмах, сюжеты которых связаны с появлением европейцев и их деятельностью в Японии. Это сцены прибытия португальских кораблей, прогулок европейцев по улицам города, а также изображение карт мира и карт Японии в виде декоративных композиций на ширмах и веерах.

Во-вторых, к искусству намбан относят произведения с христианскими и светскими неазиатскими сюжетами (европейские рыцари и короли, дамы и кавалеры на фоне иноземных пейзажей). Чаще всего это были копии с привезенных из Европы картин, гравюр и книжных иллюстраций, выполненные в нетрадиционной манере, а иногда и нетрадиционными материалами.

Метод и стиль мастеров, исполнявших ширмы с изображением прибытия европейского корабля, были свойственны всей японской жанровой живописи. Как уже отмечалось, ее исходными принципами были занимательность сюжета и стремление к наибольшей информативности в сочетании с особенностями преобразования мотива по законам декоративной росписи.

В настоящее время сохранилось около семидесяти парных ширм.

Чаще всего подобные ширмы исполняли городские художники-ремесленники, менее скованные канонами ортодоксальных школ и использовавшие разные источники для своих композиций: от традиционных изображений на темы китайской, то есть иноземной, истории и литературы до собственных наблюдений, если им удавалось побывать в Нагасаки, когда раз в год там появлялся португальский каррак — нао, в то время самый большой корабль в мире. Кроме того, японцы ориентировались на уже сложившиеся и давно бытовавшие сюжеты, такие, как изображения праздников (сайрэй дзу), знаменитых мест (мэйсё-э), видов Киото и его окрестностей (ракутю ракугай дзу), тем более что прибытие португальского корабля превращалось в праздничное зрелище, а сам город Нагасаки становился новым «знаменитым местом», и его воспроизведение было сопоставимо с видами столицы.

Японские ученые отмечают три типа композиций ширм, имеющие множество вариантов. Чаще всего на левой ширме изображались корабль и разгрузка привезенных товаров, а на правой — торжественное прохождение прибывших во главе с капитаном, направляющихся в город (ширма из коллекции Намбан Бунка-кан в Осака, ок. 1600). Японского мастера интересовала не столько сцена в целом, сколько множество деталей — от точной передачи внешности иноземцев, их одежды до подробного описания привезенных ими редкостей, таких, как арабские скакуны, овцы, свиньи, экзотические птицы и животные, множество сундуков и поклажи. Все это на ширме представлялось ярким театрализованным зрелищем: на процессию

ил. 4

из домов смотрят любопытные жители, а навстречу приехавшим выходят иезуиты в черных сутанах, португальцы в светских костюмах, японские чиновники.

ил. 6

На близких по композиции ширмах (одна принадлежит Тосёдайдзи в Нара, другая Музею искусства намбан в Кобэ), приписываемых художнику Кано Найдзэн, правую часть занимает изображение архитектурных сооружений (традиционных по форме, но используемых как христианские культовые здания) и многолюдного шествия. Процессия, состоящая из иезуитов и доминиканцев, направляется к капитану корабля, торжественно идущему под зонтом в сопровождении команды и слуг с поклажей. На двух левых створках той же шестистворчатой ширмы со всеми деталями изображен португальский корабль с матросами и пассажирами. Несмотря на единую тему, композиция картины представляет собой сумму отдельных сцен, объединенных с помощью стилизованных золотых облаков, — обычный прием, используемый в декоративных росписях. Золотой фон и облака, как аппликация наложенные на изобразительную плоскость, создают условную пространственную среду, как и в росписях с природными мотивами.

Таков же метод художника (предположительно последователя Кано Санраку), исполнившего ширму из музея Сантори в Токио. Он рисует воображаемую страну, где на каменной террасе люди в иноземных костюмах сидят на стульях (экзотическая, с точки зрения японца, деталь), а на заднем плане видна крытая разноцветной черепицей крыша дворца, напоминающего китайский, видимо, по мнению автора, передающая формы европейской архитектуры. Золотые облака и фон объединяют отдельные сцены и составляют основу декоративного эффекта ширмы.

Таким образом, факт приезда европейцев стал одним из сюжетов традиционной живописи на ширмах, который сам по себе никак не повлиял на стиль и художественный метод живописцев.

То же можно сказать и о ширмах с изображением географических карт, исполнявшихся с 90-х годов XVI века.

Привезенные португальскими моряками карты вызывали повышенный интерес в Японии. Можно предположить, что в глазах японцев они были своего рода вещественным доказательством получаемых от европейцев сведений о дальних странах, об океанах и морях, об огромности мира. Отпечатанная в 1574 году знаменитая карта Абрахама Ортелиуса «Theatrum Orbis Terrarum» попала в Японию в начале 90-х годов и, по всей вероятности, послужила одним из образцов, которые использовались для копирования японскими художниками. Поскольку очертания материков и континентов на разных ширмах не совпадают, возможно, были и другие европейские первоисточники. Напротив, ширмы с картой Японии имели один и тот же образец, скорректированный уже на месте и отличавшийся от европейских большей точностью.

Нас эти ширмы-карты интересуют не с точки зрения истории картографии, но как факт превращения их в произведение искусства. Большинство из них исполнено в стиле «кимпэки» — с использованием золотой фольги для фона и декоративных облаков (такие облака в качестве обрамления можно видеть на ширме с картой Японии из храма Дзётокудзи в префектуре Фукуи). Не следует забывать, что исполняли эти карты не картографы, а художники¹, мышление которых определялось канонами построения декоративной росписи. Почти на всех ширмах с картами имеются дополнительные изображения, своего рода комментарии к ним. Это фигуры людей разных рас и национальностей в соответствующих костюмах, что являлось важной информацией о множестве народов, населявших те огромные про-

ил. 34



22. Неизвестный художник. Портрет Ф. Ксавье. Начало XVII в.



23. Неизвестный художник. Пятнадцать тайнств Святой Девы. После 1623

ил. 35

странства земли, которые были нанесены на карты и о которых японцам рассказывали португальцы. Некоторые ширмы с картами украшают декоративные картуши, видимо скопированные с гравюр, а сами материи выполнены разноцветными красками: иногда водяными — традиционными, иногда маслом. Это делало ширму более нарядной и привлекательной.

Уже на первых этапах распространения христианства в Японии, когда число новообращенных стало быстро увеличиваться, появилась настоятельная потребность в культовых изображениях, которая не могла быть удовлетворена только за счет произведений, привозимых из Европы. Встал вопрос о необходимости обучения местных художников религиозной живописи.

К настоящему времени европейскими и японскими учеными проделана большая работа по разысканию и атрибуции сохранившихся работ японских художников-христиан (большинство этих произведений было уничтожено во время гонения и запрета христианства в начале XVII века).

Функциональное назначение религиозных изображений определяло первостепенное внимание к сюжету и его трактовке. Отчасти подобное отношение переносилось и на картины светского содержания (всадники, сцены музицирования, многочисленные варианты фигур беседующих мужчин). Почти всегда японские художники копировали европейские образцы, большей частью гравюры из книг, усваивая при этом элементы изобразительного языка европейского искусства — использование светотени при передаче объема, отчасти перспективы в воспроизведении пространства (но на данном этапе это было второстепенно, так как изображались главным образом фигуры людей и лишь элементы пейзажа в качестве фона).

Метод копирования в процессе обучения живописи был традиционным на Дальнем Востоке и, видимо, воспринимался как нечто естественное японскими учащимися — не даром среди сохранившихся произведений много однотипных по сюжету. Хотя предусматривалось обучение европейским приемам и технике живописи, в том числе маслом на холсте, большое число картин в европейском стиле выполнено на бумаге (иногда на шелке) характерными для Японии водяными красками минерального и растительного происхождения. Оформлены они в виде ширм. Только изображение на ширмах давало возможность для бытования таких произведений в традиционном интерьере.

Лишь небольшие картины-иконы могли быть помещены в домашний алтарь, как это было с изображениями на буддийские сюжеты. Поскольку по традиции алтарь с культовыми предметами (буддийскими и синтоистскими) имелся в каждом доме, принявшие христианство японцы хотели поместить в него знаки своей новой религиозной принадлежности. Кроме того, при постоянном языковом барьере картины с религиозными сюжетами играли очень большую роль в миссионерской деятельности иезуитов. О потребности в таких произведениях писал уже Франциск Ксавье, с подобного рода просьбами обращались в Рим и Лиссабон и некоторые другие миссионеры. К 1581 году число новообращенных достигало уже ста пятидесяти тысяч человек, и было построено около двухсот церквей. Так что привозимых миссионерами культовых изображений явно не хватало. На первых порах они попытались привлечь к исполнению картин на религиозные сюжеты художников школы Кано, но результаты, видимо, их не всегда удовлетворяли.

Религиозные картины присылались в Японию главным образом из Португалии и принадлежали они по большей части фламандским мастерам². В XVI веке в Антверпене существовали мастерские, специально изготовлявшие картины на экспорт. В Императорской коллекции в Токио



24. Неизвестный художник. Святой Петр. Конец XVI в.

хранится картина на меди, изображающая лик Христа и, возможно, принадлежащая кисти Квентина Массейса или являющаяся копией его картины³. Однако произведения известных мастеров редко попадали в руки миссионеров. В основном они привозили изделия рядовых ремесленников, тем более что иезуиты преследовали цели отнюдь не эстетические. Высшие достижения духовной культуры Европы, как и знакомство с шедеврами искусства, оставались недоступными для японцев не только во второй половине XVI века, но и еще в течение трех столетий.



25. Нобуката (?). Читающий старик. Конец XVI—начало XVII в.

26. Нобуката (?). Священник с детьми. Конец XVI—начало XVII в.

27. Нобуката. Портрет буддийского священника Никкё. 1608

Самые ранние образцы религиозной живописи появились в Японии в начале 60-х годов XVI века. Известно, что в 1561 году в Хирадо было прислано изображение Мадонны с младенцем. Другая картина на тот же сюжет была получена в подарок от вдовствующей королевы Екатерины Португальской одним из первых принявших христианство даймё Кониси Юкинага⁴. В 80-х годах открылись первые семинарии по изучению катехизиса. В них стали преподавать также музыку, живопись и гравюру. Семинарии были созданы по инициативе А. Валиньяно в Адзути (где находилась резиденция тогдашнего правителя Японии Ода Нобунага), в Фунаи и в Уики (в провинции Бунго), в Арима (провинция Хидзэн). Все они располагались во владениях принявших христианство феодалов.

В 1583 году в Японию был прислан живописец Джованни Никколо (или Николао) с целью подготовки профессиональных художников в иезуитских семинариях. Это был молодой человек (он родился в Нола близ Неаполя,



видимо, в 1560 году), окончивший иезуитскую семинарию на родине, а затем еще некоторое время учившийся в Риме. Назначение от Ордена он получил в 1581 году и выехал из Лиссабона в Гоа, а затем через Малакку и Макао в Нагасаки, куда прибыл в июле 1583 года. Известно, что в течение года с небольшим он исполнил две алтарные картины с изображением Христа для церквей в Нагасаки и в Арима. Несколько написанных им позднее картин было послано в Китай. Можно предположить, что произведения Никколо служили образцами, которые копировали его японские ученики. Никколо прожил в Японии тридцать лет, и все сохранившиеся до нашего времени произведения, исполненные в европейской манере, отмечены большим или меньшим его влиянием, поскольку других европейских художников в то время в Японии не было. Судя по работам, которые условно можно связать с именем самого Никколо, и по работам его учеников, он был весьма средним провинциальным живописцем-ремеслен-

ником, владевшим определенной суммой навыков, но не более того. Для целей, которые ставили иезуиты, этого было вполне достаточно.

Но с точки зрения японцев конца XVI века Никколо был носителем совершенно нового для них художественного мировидения, познакомившим их с иной, чем на Дальнем Востоке, системой изображения предметов на плоскости. Он был представителем культуры, которую предстояло осознать и освоить.

Не сохранилось работ, достоверно принадлежащих Никколо. В Национальном музее Токио хранится написанная маслом на холсте композиция с изображением трех фигур святых на фоне портала, приписываемая этому художнику. Трудно говорить о каких-либо художественных достоинствах этого произведения не только из-за его плохой сохранности, но принадлежности к общеевропейскому стандарту ортодоксального культового предмета без проблеска собственной творческой фантазии. Но именно такой художник был нужен миссионерам для преподавания в японских семинариях.

Если для живописцев традиционных японских школ, в первую очередь школы Кано, изображение прибытия португальских кораблей и процессий европейцев на улицах городов—это сюжеты, связанные с реальными жизненными наблюдениями и впечатлениями, то для учащихся семинарий все мотивы—будь то европейские всадники, музицирующие на лоне природы дамы и кавалеры, виды европейских городов—были столь же абстрактны, как и религиозные изображения. Поэтому на всех этих произведениях есть налет не только недостаточного технического мастерства, но и холодной отчужденности, отсутствие даже намек на внутреннюю взволнованность. Правда, это можно объяснить и художественным уровнем тех привозимых из Европы оригиналов, которые приходилось изучать и копировать японцам. Не исключено, что большие расписные ширмы были коллективной работой многих учащихся.

Первыми учениками Никколо, о которых сохранились хотя бы скудные сведения, стали Педро Жоао (1566—1620), Леонардо Кимура (1574—1619), Луис Сиодзука (1577—1615), некий брат Таддеус (1568—1620), а также двое учеников китайского происхождения: Эммануэль Перейра (1572—1630), китайское имя которого было Ю Вэньхуэй, и Якобо Нива (1589—после 1635), тоже имевшего китайское имя Ни Ичэн⁵. Последние были после окончания обучения посланы в Китай. Все они происходили из принявших христианство семей и впоследствии стали членами Ордена иезуитов. Известно также, что Л. Кимура после окончания семинарии работал как живописец и график в Нагасаки и в годы гонения на христианство принял мученическую смерть на костре. Л. Сиодзука был не только живописцем, но и органистом церкви в Нагасаки. Возможно, что именно он был автором картины «Мадонна с младенцем перед святым Лукой», которая висела над входом в студию в семинарии в Ариз, когда его посетил епископ Педро Мартинес (о чем имеется упоминание в «Японских письмах» от декабря 1596 года)⁶.

Одно время Никколо преподавал в двух студиях, но затем переехал в Нагасаки, где оставался до 1614 года, когда окончательно уехал в Макао.

Число обучавшихся в семинариях студентов, в том числе занимавшихся в классах изобразительного искусства, в разные годы было различным. Сведения об этом содержатся в «Японских письмах» и в отчетах, посылавшихся в Рим. Так, например, в отчете 1592 года упоминаются двадцать три студента, обучавшихся живописи маслом и гравюре в семинарии в Амакуса⁷. В отчете от 15 мая 1594 года говорится о восьми студентах, занима-

ющихся живописью, и о пяти граверах в семинарии в Арима. Миссионеры неоднократно сообщали об успехах учащихся, исполнявших религиозные картины. В одном из донесений 1593 года говорилось: «Для церкви весьма полезно, что многие учащиеся в школе Хатирао пишут картины и гравюры на металлических досках. Восемь из них пишут японскими красками, восемь других—маслом и пятеро гравюры на меди. Они все без исключения делают большие успехи и очень нас удивляют. Действительно, среди учащихся есть такие, кто сделал копии лучших работ, привезенных японскими князьями из Рима, и эти копии настолько совершенны как в отношении цвета, так и светотени, что не уступают оригиналам. Многие из отцов иезуитов и братьев Ордена, работающих с ними, не могут сказать, которая сделана учащимися, а которая привезена из Рима, и хотя можно подумать, что это преувеличение, есть даже некоторые, кто утверждает, что работы, выполненные японцами, и были привезены из Рима...»⁸. Скорее всего наибольшая близость к оригиналу и была, по мнению наставников, главным достоинством произведения, выходявшего из-под кисти ученика.

Среди немногих сохранившихся религиозных произведений можно выделить несколько, по всей вероятности, привезенных образцов. Это уже упоминавшаяся картина на меди с изображением лика Христа из Национального музея в Токио.

Рука европейского художника чувствуется в изображении Мадонны с младенцем (Осака, Намбан Бунка-кан), которое, видимо, было подготовительным наброском охрой на деревянной доске. Не исключено, что это была неоконченная работа Никколо. Возможно, ему принадлежит еще одно изображение Мадонны из того же собрания⁹. Большим профессионализмом отмечена «Мадонна в синем покрывале» из собрания Национального музея в Токио, но также без авторской подписи.

Случайно обнаруженная в 1923 году в старом доме в Такацуки, видимо, принадлежащем христианской семье, картина, изображающая Мадонну и основателей Ордена иезуитов Лойолу и Ксавье, окруженных клеймами на тему «Пятнадцать таинств Святой Девы», могла быть исполнена лишь после 1623 года (когда Лойола и Ксавье были канонизированы), может быть, не в самой Японии, а в Макао¹⁰. Еще одна почти идентичная этой композиция (хранится в Университете в Киото) имеется в частной коллекции в Осака, что может быть свидетельством изготовления множества копий с одного оригинала. Черты архаические, почти лубочные, особенно заметные в клеймах, указывают на провинциальный португальский источник, а значительная примитивность письма, упрощенная цветовая гамма, единообразие в трактовке лиц—на весьма средний профессиональный уровень художника. О том, что это был именно японский художник, свидетельствует стилистическая близость этой картины к другой—изображению святого Франциска Ксавье (Кобэ, Музей искусства намбан). Очень близко по манере исполнения лицо святого, несколько неумелая передача рук, складок одежды. Под изображением помимо латинской надписи имеется скорописная иероглифическая, повторяющая смысл латинской, подпись художника и печать, удостоверяющая его принадлежность к школе Кано¹¹. Подпись расшифровывают по-разному¹². Портрет Ф. Ксавье интересен как исполненный, без сомнения, японским художником и показывающий средний уровень возможностей учеников Никколо, отличавшихся старательностью и стремившихся к возможной точности в передаче оригинала.

В отличие от этих работ, написанных на бумаге темперой, картина с изображением святого Петра (Осака, Намбан Бунка-кан) выполнена в чисто европейской технике (маслом на холсте). Возможно, что это копия

ил. 23

ил. 22



ил. 24

с оригинала Никколо, поскольку стилевые признаки указывают на принадлежность к итальянской школе — расположение персонажа, занимающего почти всю поверхность холста, трактовка фона, складок плаща, драпирующего фигуру. Неуверенность и некоторая грубоватость в передаче черт лица и проработке деталей говорит о работе ученика. На примере этой картины особенно ясно видно, как непросто шло освоение техники европейского письма, с каким трудом давалась передача объема с помощью светотени, не говоря уже о воспроизведении значительности святого — оплота церкви. Отсутствие каких-либо ассоциаций и аллюзий, составлявших основу творческого мышления традиционного японского художника,



28. Неизвестный художник. Обычай европейцев. Начало XVII в. Деталь

лишали изображение, даже скрупулезно повторявшее европейский оригинал, жизненности и духовной наполненности. Это относится не только к произведениям на религиозные темы, но и на светские сюжеты, персонажи которых были для японцев не менее абстрактны, чем христианские святые.

В одном из писем Л. Фроиша от 1578 года говорилось о том, что особое внимание японцев привлекают изображения рыцарей в доспехах, поединки воинов, сражения на море и суше¹³. Он связывал это с событиями японской истории, многолетними войнами между феодальными кланами. Но и другие светские сюжеты, рассказывавшие о неведомых странах и населявших их людях, вызвали неизменный интерес.



29. Неизвестный художник. Четыре великих города Запада. Конец XVI — начало XVII в. Деталь

Фигуры людей на фоне идеализированного пейзажа — мотив, часто повторяющийся на ширмах. Возможно, что произведения, исполнявшиеся учащимися семинарий, иезуиты преподносили в качестве подарков крупным феодалам, принявшим христианство, побуждая их тем самым оказывать финансовую поддержку миссионерской деятельности (подобные ширмы сохранились до нашего времени как раз у наследников таких феодальных кланов)¹⁴. А сами мотивы как бы служили доказательством райского блаженства европейских христианских стран, то есть также использовались иезуитами для собственных целей.

Португальцы поняли, что полное вытеснение традиционных культурных ценностей христианскими в Японии невозможно, и стремились поэтому к компромиссному сочетанию нововведений с чисто японскими реалиями. Так появились картины на светские сюжеты, оформленные в виде ширм. Многочисленные повторы мотивов свидетельствуют об ограниченности образцов, которые отбирались для копирования, а также о возможном изготовлении точных воспроизведений с копий. Доказательством этого предположения может служить сопоставление двух ширм (из музея Атами и коллекции Хосокава), где группа из двух сидящих женщин и стоящего мужчины повторяется почти буквально, но по степени проработанности деталей, выписанности черт лица ширма из музея Атами выполнена профессионально более зрелым художником и могла быть позднее скопирована другим его коллегой. Однако возможно использование общего первоисточника, но разными по способностям учениками. Во многих произведениях повторяется фигура сидящей женщины с лютней, изображенной в сопоставлении с разными персонажами и пейзажным фоном.

Надо принимать во внимание и то, что образцами для подражания чаще всего были небольшого формата черно-белые гравюры, которые требовалось не только увеличить для размещения на огромных ширмах (их высота, как правило, была около полутора метров, а ширина шести створок достигала почти четырех метров), но найти цветовое решение и воспроизвести светотеневую моделировку объемов. Нередко ширма компоновалась из отдельных частей, скопированных с разных оригиналов разными художниками.

Свою студию в Арима Джованни Никколо открыл не сразу по прибытии в Японию, а только в 1585 году¹⁵. Значительные культовые изображения и светские композиции на ширмах могли быть исполнены учениками не ранее чем через пять-шесть лет после начала обучения, то есть около 1590 года¹⁶. Сюжеты большинства светских произведений позволяют сделать предположение, что оригиналами для копирования в семинариях служил изобразительный материал, привезенный первой миссией юношей-христиан, посланной в Европу в 1582 году и вернувшейся на родину как раз в 1590 году. Выбор образцов для копирования направлялся иезуитами и был связан с их проповеднической деятельностью. Косвенным доказательством того, что копии делались с гравюр в книгах, служат ширмы с изображением европейских городов (как правило, они составляли пару к ширмам с картами).

На восьмистворчатой ширме «Четыре великих города Запада» (Кобэ, Музей искусства намбан) верхний довольно узкий регистр занят фигурами всадников, кавалеров и дам, а под ними изображены Лиссабон, Севилья, Рим и Константинополь. На другой ширме — «Двадцать восемь городов Запада» (Токио, Императорская коллекция) каждая створка (кроме двух крайних справа) разделена на четыре прямоугольника с видами городов — столиц, известных торговых центров и портов (таких, например, как Аден,

ил. 28

ил. 29



Александрия). Эти ширмы интересны не только своим сюжетом, безусловно, очень необычным и потому привлекательным для японцев, но и потому, что известен оригинал, с которого они были исполнены.

Когда японская христианская миссия возвратилась из Европы, среди привезенных ею подарков были книги. Помимо уже упоминавшегося издания Абрахама Ортелиуса там могли быть и знаменитые книги Георга Брауна с видами европейских городов, изданные на латинском и немецком языках¹⁷. С трех гравюр латинского издания были срисованы изображения европейских столиц на ширме «Четыре великих города Запада» и произвольно раскрашены, ибо гравюры в той книге — черно-белые.



30. Эмосаку (?).
Сражающиеся всадники.
Начало XVII в. Деталь

Немецкое издание книги Брауна не было полностью аналогичным латинскому. Оно трехтомное и в нем много гравюр с изображением городов, не вошедших в латинское издание. Кроме того, все гравюры были раскрашены. Некоторые из них занимали весь разворот, другие только страницу, а многие — лишь четверть или третью часть страницы. Именно такое деление и скопировал художник — автор ширмы «Двадцать восемь городов Запада». Обращает на себя внимание и такой факт, что одна часть городов на этой ширме представлена как вид издали на фоне пейзажа, а другая — как план или вид сверху, что также соответствует гравюрам в немецком издании книги Брауна.

На обеих ширмах гравюры скопированы с достаточной степенью точности, с соблюдением свойственной оригиналу точки зрения и пропорций, но без рабской скрупулезности в деталях. Такое отношение к первоисточнику, видимо, было свойственно и другим японским художникам, работавшим под руководством иезуитов.

Среди сохранившихся светских произведений можно выделить две группы картин, которые по стилю соотносятся с именами двух художников, окончивших семинарии. Один из них — Нобуката, другой — Ямада Эмосаку¹⁸. Сведения о них крайне скудны, а идентификация их работ весьма условна. Можно говорить о приемах европейской живописи, по-разному освоенных ими, и о том, как преломлялась в их сознании новая художественная система.

ил. 27

Имя Нобуката, ни разу не встречающееся в письмах миссионеров, расшифровано на основании печати, стоящей на некоторых работах, а также подписанного произведения 1608 года «Портрет буддийского священника Никкё» (Префектура Хёго, Сёрэндзи). В нем ясно ощущается соединение черт средневекового идеализированного «духовного» портрета (как суммы абстрактных положительных свойств, обозначенных с помощью целого набора традиционных канонических приемов) и черт реального человека, характеризующих его неповторимость. Это передается с помощью светотеневой моделировки, свойственной европейской манере письма. Необычная для традиционной живописи объемная трактовка головы (что подчеркивается также коричневым капюшоном) с выпуклым высоким лбом, характерной формой носа, ушей, заостренного подбородка — все эти новые качества портрета сочетаются с устремленным на зрителя, но в то же время невидящим взглядом, часто встречавшимся прежде в портретах буддийских святых. Так японский художник открывает новые для себя возможности конкретизации образа человека, но он не в силах полностью порвать с традиционными представлениями о степени такой конкретизации, изобразить портретируемого как реального человека в реальной среде. Условность нейтрального фона подчеркивается рядами иероглифических надписей. Существует предположение, что столь необычный портрет, предназначенный для помещения в буддийском храме, то есть для функции вполне традиционной, был потому исполнен в «западном стиле», что изображенный тайно принадлежал к христианам.

В «Портрете буддийского священника Никкё» можно видеть, как намечались пути синтеза европейской и традиционной манеры, но историческая судьба японской живописи сложилась так, что движение к непосредственной передаче образа человека не получило развития в начале XVII века.

ил. 26

Интерес Нобуката к индивидуальной выразительности человеческого лица можно видеть и в таком произведении, как «Священник с детьми» (Кобэ, Музей искусства намбан). Оформленная в настоящее время в виде картины в раме, эта работа первоначально, видимо, была одной из створок ширмы, ныне утраченной¹⁹. Лицо священника, написанное более тщательно, чем лица детей, отмечено энергичной светотеневой лепкой, подчеркивающей морщинистый лоб, скулы, нос, чего никогда прежде не было в японской портретной живописи. Жесты изображенных персонажей, хоть и достаточно скованные, нарушают плоскостную фронтальность фигур, подчеркивают пространственную трехмерность группы.

ил. 25

76

Восходящая к оригиналу, изображавшему одного из святых, небольшая картина «Читающий старик» (Осака, коллекция Итио Куга) показывает крупным планом лицо человека с чертами, лишенными правильности и гармонии, но от этого еще более выразительными. Крупный план позволяет

рассмотреть, как тщательно выписывает художник волосы и бороду старика, как мягко моделирует углубления и выпуклые части лица, как создает единой плавной линией силуэта ощущение спокойной гармонии образа. По типологии эта работа близка детали произведения португальского художника Вашку Фернандеша «Апостол Петр» (Визеу, музей Гран-Вашку). Под центральным изображением картины размещены еще три заключенные в отдельные рамы крупные полуфигуры святых. Возможно, что копия с одной из этих полуфигур, исполненная неизвестным португальским художником, попала в Японию.

Некоторые особенности стиля Нобуката позволяют предположить, что он первоначально учился у мастеров школы Кано, а затем попал в семинарию и прошел курс обучения у Джованни Никколо. С именем Нобуката связывают еще две работы, имеющие его печать. Это «Женщина с лютней» (Нара, Ямато Бунка-кан) и «Двое беседующих кавалеров» (Кобэ, Музей искусства намбан). Они дают некоторую возможность судить и о методе работы учащихся студии Никколо.

Изображение сидящей женщины в широких одеждах, с музыкальным инструментом в руках и склоненной к нему головой встречается на многих ширмах, в том числе из коллекции Хосокава и близкой к ней из музея Атами. Отличаясь от картины Нобуката главным образом в деталях одежды и немного в общих пропорциях, фигуры на ширмах из коллекции Хосокава и музея Атами очень близки к ней в трактовке черт лица, передаче формы глаз, бровей, ушей, формы губ. Композиции на ширмах могли быть работой или самого Нобуката или близкого ему по стилю художника, который использовал скопированные с европейского оригинала произведения Нобуката. С небольшими вариациями повторяются на различных ширмах и фигуры беседующих мужчин. Изображения на ширмах построены по единому принципу: на каждой створке помещаются одна или чаще две фигуры, образующие самостоятельную группу, никак не связанную с группой на соседней створке. Видимо, они копировались с нескольких оригиналов, а затем соединялись в одну композицию. Такой метод работы давал возможность писать створки ширмы разным художникам. Произвольно чередующиеся стоящие и сидящие, мужские и женские фигуры расположены почти в одной плоскости, параллельной плоскости картины, и образуют передний план. Средний план, обозначенный достаточно неопределенно, занимают условно трактованные скалы или деревья, а дальше — пейзаж, исполненный в сильном перспективном сокращении. Мотивы пейзажа легко узнаваемы по гравюрам в европейских книгах, в том числе уже упоминавшихся книгах Г. Брауна. Это силуэты далеких городов, парусные корабли, путники, идущие по дорогам.

Стилевые качества и отдельные детали дают возможность предположить, что оригиналами были произведения фламандских художников. Работы фламандских мастеров в больших количествах привозились в Португалию во второй половине XVI века. Они были широко распространены внутри страны и вывозились в другие государства, в том числе и на Восток. Почти на всех ширмах можно рассмотреть либо силуэт далекого города с характерными щипцовыми кровлями домов или аналогичные сооружения, исполненные более крупным планом. Подтверждением этой гипотезы служат и другие мотивы чисто нидерландского пейзажа, в том числе водяные и ветряные мельницы. По своим художественным достоинствам пейзажный фон едва ли не самая удачная часть композиций. Видимо, пейзаж был наиболее близок японским учащимся и удавался лучше, чем фигуры, получившиеся застылыми и безжизненными.

77



ARTE DA LINGOA DE IAPAM COMPOSTA PELLO

Padre João Rodriguez, Portuguez da Companhia de IESV dividida em tres LIVROS.



COM LICENÇA DO ORDINARIO, E SUPERIORES EM

Nangasacki no Collegio de Iapão da Companhia de IESV

Anno. 1604.



31. Эмосаку (?). Европейский монарх. Начало XVII в. Деталь

32. Титульный лист «Японской грамматики» Жоао Родригеша. 1604

33. Неизвестный художник. Казнь иезуитов и японцев-христиан. Начало XVII в. Деталь

Если однотипные персонажи переднего плана позволяют судить о том, как осваивалась японскими учащимися семинарий передача объема предметов с помощью светотени, поворотов фигур, их жестов, то дальний план демонстрирует попытку овладения перспективой. Пространственные соотношения переднего и дальнего планов тут очень условны, как и в работах ранних мастеров северного Возрождения. Такая трактовка пространства в картине, исполненной японским художником, может объясняться не только его неумением, но и особенностями того оригинала, которым он пользовался.

Группа произведений, условно связываемых с именем Ямада Эмосаку, включает ширмы с видами европейских городов, с изображением всадников и так называемых европейских монархов. Поскольку все эти работы не имеют ни подписи, ни печати, авторство Эмосаку — лишь дань традиции. Можно говорить о стилиевой близости этих произведений и их безусловном отличии от работ, связанных с именем Нобуката.



Известно, что Эмосаку был в услужении у одного из христианских князей Арима Харунобу, а затем у его сына Наодзуми. В сохранившемся списке учеников семинарии в Арима за 1588 год упоминается Ямада Юстус, которому тогда было восемнадцать лет. Есть основания полагать, что Ямада Юстус и Ямада Эмосаку — одно и то же лицо²⁰. Учился он, безусловно, у Никколо. В приписываемых ему работах, по сравнению с произведениями Нобуката, больше динамики, им свойствен более плотный и насыщенный цвет, но и у него еще очень велика роль силуэта и красочного пятна.

ил. 30

Тяготение к плоскостности особенно заметно в таком произведении, как ширма с изображением сражающихся всадников (Кобэ, Музей искусства намбан), хотя сюжетно предполагаемое движение фигур противоречит этому принципу. Далекий пейзаж намечен очень условно, а верхняя часть фона покрыта золотой фольгой, как в традиционных расписных ширмах. Скованность и несамостоятельность фантазии художника проявляются в повторе почти без изменений фигур всадников-христиан (подразумевается, что они сражаются с мусульманскими противниками христианской веры). Позы воинов и коней различаются лишь в деталях и цвете, следуя, по-видимому, какому-то одному оригиналу.

Пока трудно даже предположительно говорить об этом оригинале, хотя традиции конного портрета были свойственны Испании, в более позднее время так блистательно развитые Веласкесом. Внутренняя статичность изображений всадников на японской ширме становится особенно очевидной, если вспомнить конный портрет принца Валтасара Карлоса работы Веласкеса, композиционно близкий, но разительно отличающийся не только точностью передачи фигуры, но свободой движения, естественностью и живой одухотворенностью образа.

Европейские приемы живописи, освоение которых находилось на первоначальной стадии, не могли стимулировать творческие возможности художника. Основное направление в решении художественной задачи, начиная от выбора мотива и до пространственного построения, определял традиционный канон. Содержание произведения, созданного на основе этого канона, было намного шире самого изображения, так как опиралось на многочисленные ассоциации, свойственные культуре, «пробуждая» в сознании зрителя многие смысловые пласты, подразумеваемые или обозначенные намеком²¹. Так, например, в упоминавшихся росписях Кано Эйтоку в замках военных правителей Японии известные каждому изображения-символы (сосна, кипарис, бамбук, ястреб и другие) имели строго определенные ассоциативные связи со всем контекстом культуры и ввиду этого получали мощное смысловое наполнение. Изображение сражающихся за веру христианских рыцарей для японского зрителя могло иметь лишь информативное значение или было связано с конкретной житейской ситуацией: миссионеры писали об интересе к таким картинам со стороны японцев, так как они давали представления об оружии, снаряжении, убранстве сбруи, что было особенно актуально в период многолетних междоусобных войн. Произведения европейской живописи ценились японцами больше с точки зрения утилитарной, чем эстетической. Но и европейцы-миссионеры с трудом воспринимали традиционную японскую живопись как произведение искусства.

ил. 31

80

По манере исполнения к ширмам с всадниками близки несколько произведений, условно обозначаемых как изображения европейских монархов (ширмы в Мампукудзи, префектура Гумма, в музее Нагасаки, в Национальном музее в Токио и в Бостонском музее)²². Все эти работы имели, скорее

всего, один и тот же первоисточник, возможно серии гравюр, весьма распространенных в Европе в конце XVI века.

В отличие от ширм с музицирующими европейцами, где художник старался построить единую композицию, на ширмах с изображением монархов каждая панель — это обособленная картина с фигурой на фоне условного пейзажа или архитектуры. Центральный персонаж представлен в костюме римского воина с атрибутами власти или с оружием, в сопровождении одного или нескольких пажей. Позы фигур самые разные — от неподвижно восседающих на троне до исполненных активного движения, с воинственными жестами. Идентификация персонажей затруднительна. Задачей иезуитов, определявших тематику работ в семинариях, было показать мощь и богатство монархов, пребывающих в лоне католической церкви.

Если сопоставить эти ширмы с исполненными в традиционной технике (например, «Танцующие женщины» из коллекции города Киото, «Развлечение женщин», Нара, Ямато Бунка-кан), где крупным планом изображены фигуры в нарядных костюмах, видна разница художественных задач и самого подхода к образу человека. В композициях Эмосаку, несмотря на то что монархи изображены абстрактно и даже схематично, каждый из них предстает величественным, их фигуры свободно располагаются в пространстве, занимая почти всю изобразительную плоскость, что способствует утверждению импозантности и значительности персонажей. Автор традиционных ширм интересовался в первую очередь красотой костюма, и каждая из его женщин — это лишь часть плоскостного, ритмически упорядоченного декоративного построения. Нейтральный золотой фон здесь не отделяет пространственно фигуру, а, наоборот, скрадывает ее объемность, как бы поглощает собой, придавая всему произведению черты орнаментальности. Принципиально разную роль играет цвет в произведениях традиционной японской живописи и выполненной в европейской манере. Цветовое пятно становится у японского художника органической частью декоративной росписи, организуя наряду с линией и силуэтом ее ритмическую структуру. В работах учеников Никколо цвет — лишь окрашивает предметы, не имея отношения к их характеристике.

При внешнем сюжетном сходстве произведения традиционные и скопированные с европейских принадлежат разным художественным системам, определяемым прежде всего представлением о месте человека в мире.

Помимо живописи в иезуитских семинариях обучали также гравюре на меди и на дереве. Особенно интенсивно она стала развиваться после того, как в 1590 году был привезен печатный станок и начался выпуск книг, снабженных иллюстрациями, заставками, специально оформленными титульными листами. Отдельные листы с гравюрами, главным образом религиозного содержания, печатались как на европейской, так и на японской бумаге.

Некоторые гравюры, как, например, церковный календарь (Кобэ, Музей искусства намбан), образ стоящей Мадонны с младенцем — воспроизведение известной росписи в соборе в Севилье (Нагасаки, Кафедральный собор), печатались с досок, привезенных из Европы. Для оформления книг учащимися исполнялись копии с привезенных произведений, нередко в измененном масштабе и значительно отличающиеся от оригинала упрощенностью и некоторой огрубленностью трактовки. Художественные достоинства таких работ, если судить по сохранившимся экземплярам, были весьма скромны (титульный лист книги «Fides no Dohi», напечатанной в Амакуса в 1592 году, коллекция Лейденского университета; титульный лист тогда же выпущенной книги «Христианская доктрина», Токио, коллекция Тойо Бунко).

81



34. Неизвестный художник. Карта Японии. Конец XVI—начало XVII в. Деталь

Для иезуитов важно было наладить выпуск большего числа книг с религиозными изображениями для культовых целей вне зависимости от эстетического качества. Развитие гравюры на меди стало важным фактором второго периода культурных контактов Японии с Европой в XVIII столетии.

Подводя итоги рассуждениям о первом этапе контактов Японии и Европы, необходимо отметить их реальные, хоть и не очень значительные результаты в сфере изобразительного искусства, а также сказать о причинах, не позволивших стать этим контактам более глубокими и плодотворными.

Как уже отмечалось, сам факт присутствия в поле зрения «чужого», отличающегося от «своего», оказывается весьма важным для развития культуры, ее самооценки и сопоставления с иным историческим опытом, независимо от того, будет ли результат такого сопоставления позитивным или негативным. Через осознание «чужого» предоставляется возможность ощутить свою специфику и свою неповторимость. «Живя в мире, где контакты культур и языков образуют исключительно плотную и традиционную структуру, унаследованную чаще всего из далекого прошлого, трудно представить себе значительность первой, потрясающей своей неожиданностью встречи двух культур, двух языков и огромность последствий этой встречи. Тем не менее очень важно понять, что такая встреча всегда эксперимент—вольный или невольный—и всегда проверка на человечность, на предрасположенность и предназначенность к ней, на единство

человека в самом главном для него»,—пишет известный исследователь В. Н. Топоров²³. Для Японии знакомство с европейцами имело прежде всего большое общекультурное значение. Впервые в истории этой страны произошло невиданное до того расширение знаний о мире и многообразии населяющих его народов. До середины XVI века знали лишь о существовании Китая, Индии, Кореи и стран Южных морей, то есть расположенных в пределах одного региона. Трудно переоценить принесенные европейцами сведения о размерах земного шара, о том, что Япония занимает весьма скромное место среди других стран и континентов, как могли убедиться японцы, увидев карты мира и глобус. Для этнически однородной страны важным было и осознание множественности рас и народов, населяющих землю. В христианском учении, несмотря на поверхностное его усвоение большинством японских адептов, содержались принципиально новые идеи равенства людей перед Богом, свободы воли и независимости человеческой личности.

Хотя массы новообращенных не могли подойти к усвоению многих сложных идей, отдельные мыслители, такие как Фабиан Фукан, принявший крещение в 1586 году и бывший до того буддийским монахом, попытались более глубоко познакомиться с христианским учением. Фукан выучил латынь, принимал участие в диспутах с буддистами и конфуцианцами, защищая христианскую веру. В 1606 году состоялся его диспут с известным ученым-конфуцианцем Хаяси Радзаном, описанный последним в сочинении «Ха ясо» («Против иезуитов»), где речь идет не только о неприятии христианства, но и вообще западной культуры. В период гонений на христианство Фукан вернулся к буддизму и даже выступил с критикой христианской догматики в своем сочинении «Ха Дайусу» («Против Бога»)²⁴. Но в данном случае важно отметить, что в Японии были люди, пытавшиеся более глубоко познакомиться с европейской культурой, размышлявшие над тем, что возможна иная система духовных и нравственных ценностей, иных представлений о роли и предназначении человека. Подобное основательное усвоение накопленных в Европе к концу XVI века философских и научных знаний могло бы привести к кризису всей системы средневековых миропредставлений, свойственных Японии, но для этого требовалось более длительное время. Достаточно напомнить, что для усвоения мировоззренческих постулатов буддизма потребовалось около двух столетий. За восемьдесят лет общения с европейцами традиционная система ценностей, опиравшаяся на вековые устои жизни японского народа, не могла быть поколеблена. Другое дело—сфера практической деятельности и повседневного опыта, где японцами были освоены приемы кораблестроения, возведения укрепленных замков и фортификаций, производство огнестрельного оружия и многое другое. В массах городского населения конец XVI и начало XVII века были отмечены распространением многочисленных заграничных товаров и предметов обихода, таких как часы, очки, глобусы, музыкальные инструменты, шерстяные ткани и бархат, не производившиеся в Японии, португальская одежда. Четки с распятием носили не только христиане, их можно было видеть на груди у самого Тоётоми Хидэёси. Сохранилась ширма с изображением известной в Киото танцовщицы Окуни, экстравагантный костюм которой украшал крест. Не все предметы, привезенные европейцами, имели одинаковое значение. Первое место, пожалуй, принадлежало карте мира и глобусу. Не менее важным было знакомство с часами, этим символом новоевропейской цивилизации. Укорененный в сознании японцев календарь природы не был собственно «временем». Он фиксировал замкнутый ритм без начала и конца, воплощал собой круговорот, возврат-



35. Неизвестный художник. Карта мира. Конец XVI—начало XVII в.

ность. Соответствие человеческой жизни природным ритмам означало, кроме всего прочего, отказ от преобразующей деятельности по отношению к окружающему. Часы, как прибор для измерения времени, должны были способствовать появлению новой точки зрения на мир: из сплошной непрерывной длительности время становилось дискретным, разделенным на отрезки, отличающиеся друг от друга, то есть разным (например, «полезным» и «бесполезным»). Но подобные сдвиги в сознании японцев произошли позднее, уже в следующем, XVIII столетии и были связаны с деятельностью художников-ученых, посвятивших себя специально изучению европейских наук. Однако интерес к часам как драгоценной диковинке нашел

отражение и в живописи. Так, на одной из ширм с изображением процессии прибывших в Японию португальцев (Токио, коллекция Такэда) среди даров, приносимых правителям страны, можно видеть часы. Португальские моряки, месяцами жившие в Нагасаки в ожидании сезонных муссонов, научили японцев курить табак и играть в карты, что стало модным и быстро распространилось в других городах. Игральные карты, трубки и другие заморские предметы постоянно изображались на картинах-ширмах, воспроизводивших реалии быта и нравы кварталов развлечений.

Но в художественной культуре глубоких перемен еще не произошло и не могло произойти за столь короткий срок. Миссионеры познакомили япон-

цев с «усредненным» вариантом европейской живописи конца XVI века. Для целей проповеди христианства эстетические качества произведений были не важны. Все картины «западного стиля» имели признаки общеевропейской живописной манеры с присущими ей приемами передачи объема и пространства, связи человеческой фигуры с фоном. Даже в таком «сниженном» варианте образцы европейского искусства, оказавшиеся перед глазами японцев, открывали им принципиально иную художественную систему по сравнению с распространенной на Дальнем Востоке, существование другого способа передачи реальности на плоскости картины. Все эти открытия сопрягались с освоением новых сюжетов, а через них — с осознанием иных реалий жизни. Как уже отмечалось, важной особенностью японского изобразительного искусства было то, что воспроизведение внешнего облика предметов обязательно соотносилось с взглядом «внутри», с чем-то нематериальным. Правдивая передача в живописи реальности, открывающейся взору человека, не имела ценности сама по себе, но лишь в соотношении с чем-то иным, имевшим ценность всеобщую и непреходящую. Ведь согласно учению буддизма, материальный мир иллюзорен, и за эфемерной внешней оболочкой предметов таится их подлинная, невидимая суть, которую и должен раскрыть истинный мастер. Поэтому всякий дальневосточный



живописец, даже передавая с большой точностью облик предметов, стремился уловить в своем произведении глубинную правду образа, выразить истинную суть вещей, как она осознавалась культурой, к которой он принадлежал.

В произведениях европейского стиля за внешним, воспринимаемым глазом, что с большей или меньшей искусностью научились передавать японские ученики Никколо, не ощущается никаких невидимых связей с чем-то более высоким и важным. Мотивы этих произведений не были результатом личного опыта авторов, их собственного видения мира и его эмоционального восприятия.



36. Блюдо с изображением карты Японии. XVII в.

37. Блюдо с изображением карты Японии. XVII в.

38. Пороховница с изображением португальцев. Конец XVI — начало XVII в.

Для японцев трудна была передача объема, телесной материальности формы, чему никогда не придавалось значения в традиционной живописи.

Не менее сложно было и освоение перспективного построения пространства. Более всего им удавались сцены на фоне пейзажа, где можно было хоть как-то связать фигуры со средой и друг с другом. Японцам была чужда та архитектура композиции, которая опиралась на опыт всего предшествующего пути европейского искусства; вспомним, как скован и даже неуклюж святой Петр на упоминавшейся картине неизвестного художника, как лишены жизненности и все другие персонажи, изображавшиеся в европейской манере.

Для человека японской культуры — а таковыми оставались, безусловно, ученики Никколо — произведение, лишенное связей с общекультурным контекстом, оставалось бессодержательным и потому в какой-то мере не искусством. Это относилось не только к работам, исполненным учащимися семинарий в конце XVI и начале XVII века, но и к картинам, появившимся почти столетие спустя, и даже ко многим произведениям первых мастеров живописи западного стиля в конце XIX века, ибо они были лишены неких «указателей» смыслов, зашифрованных, скрытых, но обязательно присутствующих в произведениях искусства, органически вырастающих на почве родной культуры. Только когда черты нового и традиционного становятся не суммой, а органическим единством, может появиться и художественный результат. В условиях «христианского века» в Японии этого еще не могло произойти.

В Европе осталось немного произведений, связанных с первыми контактами с Японией. На этом этапе Европа пользовалась главным образом литературными источниками — многочисленными изданиями писем иезуитов и других лиц, а также сообщениями о первой миссии японских христиан, оставшейся в памяти большого числа очевидцев. Все это способствовало тому, что полумифическая «Чипангу», упоминавшаяся в «Книге Марко Поло», превратилась в нечто реальное, занявшее в сознании европейцев место среди других вновь открытых стран и народов.

В том, что узнали европейцы о Японии, отразились их собственные запросы и возможности. То же можно сказать и о японцах. Два мира всматривались друг в друга, но одновременно через сопоставление с «чужим» приходили к новому осознанию самих себя. А это и было важным итогом первых встреч Востока и Запада.

Голландцы в Японии. Увлечение Дальним Востоком в Европе XVII—XVIII веков



I Голландская фактория в Нагасаки — окно в Европу

Второй этап знакомства японцев с европейским изобразительным искусством существенно отличался от первого по своей основной направленности, смыслу и формам контактов и имел гораздо более значительные последствия для национальной культуры.

Несмотря на жестокое преследование христианства и уничтожение всего связанного с ним — книг, картин, культовых предметов, сам факт встречи Японии с другой цивилизацией трудно переоценить. Это было равнозначно открытию новых обитаемых миров с иными законами не только политической и экономической жизни, быта и нравственных устоев, но и другого типа мышления, представлений о мироустройстве.

Появление иностранцев не могло не вызвать интереса к зарубежному миру, его науке, технике, культуре. Как уже отмечалось, контакты с португальцами оказали воздействие на кораблестроение и сооружение фортификаций, производство огнестрельного оружия и технологию горнодобывающих производств. Но это был сравнительно небольшой объем практических знаний. В целом португальцы были носителями религиозной культуры католической Европы, ориентированной скорее на средневековое прошлое, чем на открывающиеся горизонты Нового времени.

Начиная со второй трети XVII века контакты Японии с Европой осуществлялись через голландцев, которые были наряду с китайцами единственными иностранцами, получившими разрешение остаться в стране. Голландия XVII века была одной из самых передовых стран мира как в социальной сфере, так и в культуре, направленной на научное познание мира, на овладение новыми методами мышления. Достаточно напомнить, что именно Лейденский университет являлся в то время крупнейшим научным центром Европы. Общеизвестна и роль Голландии в развитии изобразительного искусства. Она создала яркую национальную живописную школу, величайшими представителями которой были Рембрандт и Халс. Перед Японией открылась возможность соприкосновения с иным обликом европейской культуры, отличавшимся от португальской.

Хотя в течение почти восьмидесяти лет японцы не просто знали о существовании иностранцев, но встречались с португальскими купцами и миссионерами, с началом политики изоляции страны таких людей становилось все меньше. Даже в первые десятилетия XVIII века о голландцах — единственных европейцах, которых можно было встретить в Японии, — ходили самые невероятные слухи, а само их название «комо» («красноволосые») ассоциировалось с представлением о демонических существах буддийского пантеона. В течение всего XVIII столетия, когда отношение к голландцам уже стало меняться в лучшую сторону, словом «Оранда» (Голландия) продолжали обозначать все необычное и экзотическое.

Широко распространенное представление об иностранцах как особых существах заставляло испытывать к ним недоверие. Японец, однажды посетивший голландский корабль, так описывал свои впечатления: «Лица у них темные, болезненно-желтоватые, волосы желтые, а глаза зеленые. Кто при виде их не обратился бы в бегство от страха?»¹. Многие представления

о голландцах питались слухами, поскольку даже в Нагасаки их видел далеко не каждый. «Говорят, будто у голландцев нет пяток, что глаза у них, как у зверей, и что они великаны, — пишет один автор. — Но все дело в том, что жители разных стран всегда несколько отличаются друг от друга. Из того, что голландцы не похожи на нас, вовсе не следует, будто они похожи на животных. Все мы порождение одного Творца»². Удивляло и вызывало неприятие незнание голландцев с китайской наукой и письменностью, что, по традиции, считалось основой не только всех знаний о мире и образованности, но вообще признаком, отличавшим человека от животных.

Правда, другой автор писал (в 1708 году) о том, что у голландцев всего двадцать четыре буквы, но они могут записать все, что нужно. «Они самые лучшие в мире мореходы, сведущие в астрономии, географии и предсказаниях. Они также первоклассные медики»³.

Со стороны голландцев интерес к жителям Японии, их нравам, обычаям и культуре был отнюдь не таким активным, как когда-то у португальцев. Если португальские миссионеры много ездили по стране и старались как можно больше узнать, понять особенности взглядов и отношения к миру, свойственные японцам, что было важно для их деятельности, то голландские купцы проявляли полнейшее равнодушие ко всем вопросам, не связанным с получением прибыли. Они жили в полной изоляции, имея возможность лишь раз в год ездить в столичный город Эдо, чтобы преподнести подарки сёгуну и засвидетельствовать признательность за разрешение вести торговлю.

Впервые голландцы появились в Японии в 1600 году. С 1609 года они имели постоянное представительство в Хирадо, а с 1641 года голландская фактория размещалась на крохотном искусственном острове Дэсима в гавани Нагасаки. По словам немецкого врача Э. Кемпфера, служившего в фактории в 1691 и 1692 годах, остров Дэсима имел двести тридцать шесть шагов в длину и восемьдесят два в ширину. Он был соединен с берегом мостом, в конце которого располагалась караульня с постоянно дежурившей японской стражей, следившей за каждым шагом голландцев. Им разрешались лишь прогулки по двум узким улочкам, а для выхода в город требовалось всякий раз специальное разрешение властей. Остров был огорожен стеной, так что горожане Нагасаки не могли видеть живших там голландцев, и даже со стороны моря была устроена преграда, мешавшая кораблям причаливать к острову. У входа на остров имелась надпись: «Только для проституток, для других женщин вход воспрещен».

Шведский ученый К. П. Тунберг, служивший в фактории в 1775—1776 годах, писал, что европеец, которому пришлось бы окончить свои дни на острове Дэсима, мог считать себя заживо погребенным. Здесь не было ни малейшего намека на какую-либо интеллектуальную деятельность, которая скрашивала бы монотонно текущие дни⁴.

Единственные японцы, которым было разрешено общаться с голландцами, были переводчики. Они соединяли функции лингвистов, коммерческих агентов и шпионов. Однако нередко уровень их знаний голландского языка был весьма посредственным, что также не способствовало развитию контактов. Режим повседневного существования голландцев в Японии напоминал тюремный. В «Истории Японии» Э. Кемпфера рассказывается о посещении резиденции сёгуна (которого он ошибочно называл императором), когда даже начальник фактории, в соответствии с указанием, «полз на коленях, опираясь о пол руками, к отведенному для него месту между подарками, разложенными в надлежащем порядке, и возвышением, на котором восседал император. Затем, не поднимаясь с колен, он поклонился

так низко, что коснулся лбом пола, и в той же позе должен был пятиться назад, словно краб, так и не вымолвив ни единого слова»⁵. Кемпфер описывает далее, как им приказано было снять плащи, ходить, подпрыгивать, плясать, изображать пьяных, петь — и все это ради развлечения придворных. При этом стоит напомнить, что в других странах и при других обстоятельствах, например в Батавии, голландцы были требовательны и высокомерны по отношению к коренному населению.



39. Неизвестный художник. План голландской фактории в Дэсима. 1780

Для визитов в Эдо глава фактории получал статус даймё, так как должен был преподносить подарки непосредственно сёгуну, в присутствии которого могли находиться лишь представители высшего сословия (как известно, в сословной иерархии токугавской Японии купцы занимали самый низкий уровень, а в голландской фактории служили главным образом именно купцы). Официальных визитов из Нагасаки в столицу за два с лишним столетия было сто шестнадцать. После 1633 года они стали ежегодными, после 1764 — раз в два года, а после 1790 года — раз в четыре года⁶. Каждая миссия обычно продолжалась около девяноста дней. Глава фактории, его секретарь, врач и пятьдесят или более японских сопровождающих должны были останавливаться в Эдо в гостинице «Нагасаки-я» около Нихонбаси. Для них резервировались четыре комнаты на втором этаже, там же размещались и переводчики⁷. В столице миссия оставалась две-три недели, при этом свободное передвижение по городу было ограничено. В гостиницу могли приходить японцы, интересовавшиеся европейской наукой. Таких, как правило, было несколько человек.



40. Неизвестный художник. Голландец с телескопом. XVIII в.

41. Неизвестный художник. Голландский корабль. XVIII в.



Культурный уровень большинства служащих голландской Ост-Индской компании был невысок, а кругозор весьма ограничен. Правда, отдельные служащие выделялись по образованности из общей массы. Они привозили с собой, а иногда и дарили японцам книги, гравюры, картины, становясь первыми информаторами о европейских научных знаниях. Так, в 1649 году голландский ученый Каспар Шамберген, сопровождавший ежегодную миссию в Эдо, подарил сёгуну издание о Голландии. В 1659 году Захариас Вагенаер привез книгу выдающегося ученого XVI века, физика, математика, ботаника и лингвиста, профессора Лейденского университета Ремберта Додонеуса. В 1663 году директор фактории Хендрик Индийск доставил в Эдо голландское издание перевода с латинского книги о животных Йона Йонстона с иллюстрациями Мэттью Мериана. Она находилась в секретной библиотеке сёгуна, и когда спустя более полувека, в 1717 и 1718 годах, японцы расспрашивали голландцев о названиях изображенных там животных, книга была совершенно новой⁸. Эти и некоторые другие издания стали первыми научными трудами, с которыми познакомились японские ученые. Иллюстрации в них произвели большое впечатление на японских художников и послужили образцом и отправной точкой в изучении европейского искусства.

Сёгун Ёсимунэ был не только покровителем наук и искусств, но и сам считался художником. Он выказывал интерес к западной живописи, что проявилось в просьбе привезти ему из Европы какую-нибудь картину. В 1726 году голландцы привезли пять картин, в том числе натюрморт с букетом Виллема ван Ройена, впоследствии неоднократно копировавшийся японскими художниками.

II Утопия Востока в Европе и стиль шинуазри

На протяжении двухсот с лишним лет существования голландской фактории в Японии лишь несколько человек из числа служащих оставили записки о стране, которая когда-то, на рубеже XVI и XVII веков, вызывала такой интерес, подогревавшийся печатавшимися огромными тиражами по всей Европе «Японскими письмами» иезуитов.

В 1669 году в Амстердаме были изданы записки Арнольда Монтануса¹, иллюстрированные гравюрами, которые получили широкое распространение уже вне книги и переиздавались разными авторами и издателями. Они вошли и в многотомное издание «La Galerie Agréable du Mond». Многие художники XVIII века брали оттуда мотивы для росписи фарфора, фаянса, украшения ювелирных изделий и даже живописи². Книга Кемпфера была опубликована уже после смерти автора сначала в Лондоне, позднее в Германии³. Этот труд, а также записки Тунберга, Титсинга и фон Зибольда вплоть до второй половины XIX века были главным источником сведений о Японии⁴.

Европа XVIII века снова увлекалась Востоком, но главным образом Востоком арабским и Китаем, в усредненное представление о котором включалась и Япония. Знакомство с произведениями японского искусства происходило на фоне сложившейся и получившей широкое распространение в Европе особой концепции Востока, условно определяемой как стиль шинуазри.

По сравнению со стимулировавшимися иезуитами на рубеже XVI и XVII веков интересом к Востоку как объекту миссионерской деятельности и распространения христианской веры, в XVIII столетии Восток стал темой размышлений, а иногда и утопических представлений многих выдающихся европейских философов и ученых.

Поскольку иезуиты оставались основными информаторами европейцев относительно дальневосточных народов, в первую очередь Китая, то их суждения во многом определяли взгляды даже таких мыслителей, как Лейбниц и Вольтер⁵. Во время визита в Рим Лейбниц познакомился с отцом Гримальди, работавшим в Китае, и из последующей переписки с ним почерпнул сведения об этой стране и ее культуре, называл Конфуция «царем философов». Свою систему универсальной натурфилософии Лейбниц изложил впервые в 1697 году в «Novissima Sinica». Он призывал к более тесным контактам с Китаем и даже основал в Берлине специальное научное общество для «открытия Китая и взаимного обмена культурой между Китаем и Европой»⁶. От него исходило предложение Франции построить канал через Суэц, чтобы сократить морской путь на Дальний Восток.

Иезуиты пропагандировали конфуцианство, считая это учение близким христианству, а Китай объявляли царством разума. Все это укрепляло их собственный падавший престиж и увеличивало в глазах европейцев их заслуги в миссионерской деятельности на Востоке (фиаско в Японии они, естественно, старались по возможности стусевать).

В течение XVII и XVIII веков в Европе появилось много китайских книг, которые были переведены на европейские языки. Среди них — древнейшая



42. Ватто А. Роспись клавикордов в стиле шинуазри. 1708

43. Ватто А. Роспись в стиле шинуазри из Шато де ля Мюэтт. Начало XVIII в.

44. Пюз Ж.-Г. по картине Ф. Буше. Китайская жизнь. XVIII в.



«Книга Перемен» (Ицзин) и «Книга Песен» (Шицзин). В библиотеке Людовика XIV было около 280 томов китайских книг, в том числе две многотомные иллюстрированные энциклопедии⁷.

Печать ориентализма лежала как на философских сочинениях, так и на литературных произведениях многих деятелей века Просвещения. Восточные одежды героев «Персидских писем» Монтескье, «Нескромных сокровищ» Дидро, философских повестей Вольтера помогали подчеркнуть просветительскую идею «всеобщности», единства человеческой природы. С рассуждений о Китае начинался первоначальный вариант знаменитого труда Вольтера «Опыт о нравах и духе народов и о главных исторических событиях». Вольтер отмечал различия у европейских и азиатских народов в культуре и религии, правлении и нравах, пище и одежде, манере писать и мыслить. Он считал, что Китай — это страна обретенной мудрости, справедливости и мира. В философской мысли Вольтера Китай представлен



как царство разума, как осуществление просвещенного государства и просвещенной морали, в основе которой лежит учение Конфуция. К личности и сочинениям этого философа Вольтер проявлял наибольший интерес. Его пьеса «Китайский сирота», написанная на основе сочинения китайского автора в переводе одного из миссионеров, была поставлена в 1755 году в «Комеди Франсез». В художественной форме Вольтер создал образ идеального Китая, умозрительно противопоставленного Западу как миру предубеждений, суеверий и нетерпимости. Опираясь на описания миссионеров и путешественников, европейский мыслитель создавал из Востока некий образец, которому могли бы подражать соотечественники.



45. Блюдо с декором в стиле имари. Вена. Около 1770—1780



46. Блюдо с декором в стиле шинуазри. Делфт. XVIII в.

47. Тарелка с декором в стиле шинуазри. Делфт. Около 1780-х



48. Солонка с декором в стиле какиэмон. Делфт. Около 1720

49. Блюдо с декором в стиле какиэмон. Мейсен. 1720-е

50. Бутыль с декором в стиле какиэмон. Мейсен. 1720-е



Большой интерес к Востоку проявлял Гёте, впервые выдвинувший идею грядущей «эпохи мировой литературы», синтеза культур Запада и Востока. Вслед за «Западно-восточным диваном» он написал два цикла стихотворений — «Китайское» и «Китайско-немецкие времена года и дня». Известно, что Гёте интересовался китайской живописью и декоративным искусством, а также восточными садами, использовавшимися как образец при планировке веймарского парка. Хотя у Гёте, в отличие от Вольтера, не было специально сформулированной утопической идеи Востока, она содержится в контексте его творчества. Это подтверждается и рядом высказываний, записанных Эккерманом, в частности, о переведенном в середине XVIII века китайском романе «История счастливого брака»⁸.

Если у просветителей, Вольтера, позднего Гёте Восток был связан с поисками духовного совершенства и справедливого мироустройства, то интерес к Востоку, охвативший разные слои населения во многих странах, был лишь увлечением экзотикой. Общим для всех стало то, что Восток не был, как правило, локализован, совмещая не только Китай и Японию, но также Индию и арабские страны.

Утопическими тонами было окрашено то, что тогдашние сатирики называли «китайским безумием». Подлинные реалии Востока, как и высшие ценности его культуры, не попадали в поле зрения Европы того времени.

Красивые сказки о восточных правителях, не только мудрых и просвещенных, но сильных и богатых, действовали на воображение монархов. Они пытались создать для себя обстановку в «восточном стиле», становившуюся знаком престижа, роскоши, власти и великолепия. Стиль шинуазри более столетия был в сознании европейцев своеобразной визуальной мифологией Востока и связанных с ним представлений. Восточные предметы входили в систему «декораций», на фоне которых разворачивались гривуазные сюжеты придворной жизни и аристократических салонов, где сплавливались элементы игры с канонами этикета. Недаром самым влиятельным патроном «le goût chinois» был король-солнце Людовик XIV. Костюмы в «восточном стиле» стали появляться на балах и маскарадах. На одном из них в 1667 году в Версале король был в костюме полукитайском и полуперсидском⁹. В январе 1770 года бал в Марли начинался с дивертисмента «Король Китая». На другом балу музыканты были одеты как китайцы. Из Франции эта мода распространилась по всей Европе. Постепенно она вышла из дворцов и замков «на улицы», в сферу городской жизни. В традиционном венецианском карнавале участвовали гондолы, украшенные в китайском стиле. В Париже появилось несколько «китайских» кафе. В 1692 году в театре Итальянской комедии шла пьеса «Китайцы». Была написана музыкальная версия «Китайского сироты» Вольтера, а «Турандот» Гоцци ждала беспрецедентная сценическая судьба¹⁰.

Рококо можно назвать первой попыткой освоения восточного искусства в системе европейского стиля, то есть восприятия его с точки зрения задач и функций своего времени и мироощущения. В силу декоративной природы рококо в восточных изделиях увидели только близкие свойства, адаптируя «чужое» в мире «своего». Даже если в Европу того времени попадали произведения высокого искусства, например живописи, то они оценивались лишь с точки зрения внешних декоративных особенностей, безотносительно к их духовной сущности. Восточный живописный свиток на шелке или бумаге скорее походил в глазах европейцев на расписанную ткань или обои, не соответствуя понятию «картина».

Наиболее полное выражение стиль рококо получил во французском искусстве. Сформулированная просветителями утопия Востока смыкалась

с мироощущением рококо, где Восток стал олицетворением страны вечного солнца, любви и радости, неги и ленивой чувственности. Ведущие французские живописцы часто использовали восточные сюжеты и мотивы в своем творчестве.

Около 1708 года А. Ватто написал тридцать декоративных панно для «кабинета короля» в Шато де ля Мюэтт. Сохранились лишь исполненные по ним гравюры Буше, Обэра и других с фигурами в «китайском стиле». К тому же времени относится роспись Ватто на клавирах также с персонажами в китайских костюмах (Париж, частная коллекция). Многие картины Ф. Буше выполнены в стиле шинуазри, в особенности серия картонов для ткацкой мануфактуры в Бовэ, исполненная в 1742 году (Безансон, Художественный музей). Их цветовая гамма, типы персонажей принадлежат всецело миру рококо и лишь отдельные детали и костюмы — Востоку, как его понимали в то время. Наиболее известным во всей Европе художником шинуазри был Ж. Пиллеман. Он работал не только в Париже, но и в Лондоне, Лиссабоне, Мадриде, Вене, Варшаве, что способствовало распространению этого стиля.

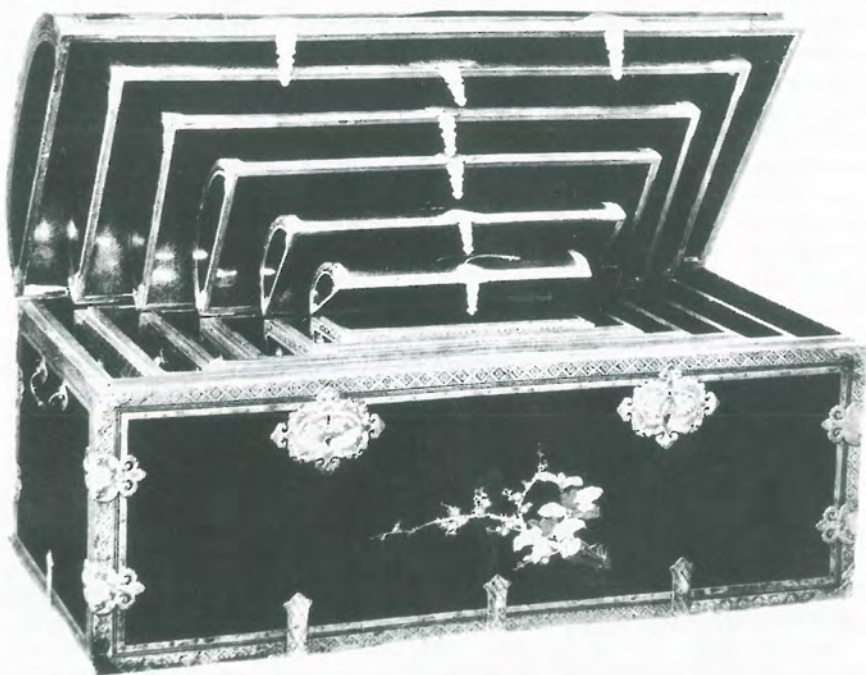
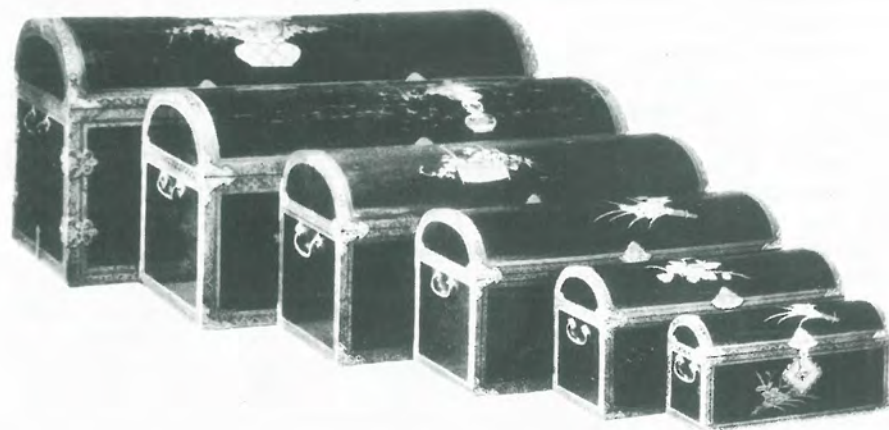
Источников для стилизаций шинуазри было несколько. Наиболее ранние — это книги иезуитов и путешественников, снабженные гравюрами, рисунками, а иногда и цветными таблицами¹¹. Не исключено, что французские художники могли видеть и подлинные китайские картины; безусловно, им были знакомы вышивки и ткани, лаковые изделия китайского и японского происхождения. Известно, что Людовик XIV в ответ на свои подношения китайскому императору получил в 1700 году тридцать шесть ширм и расписанные бумажные заготовки для экранов¹². Через три года в Версаль были привезены еще сорок пять наборов для ширм и обои с печатным узором и ручной росписью. В спальне короля и дофина постели были покрыты китайскими шелковыми тканями.

Но наиболее распространенными и доступными для обозрения были фарфоровые изделия из Китая и Японии. Роспись на них многократно копировалась в европейской керамике и стимулировала фантазию живописцев рококо.

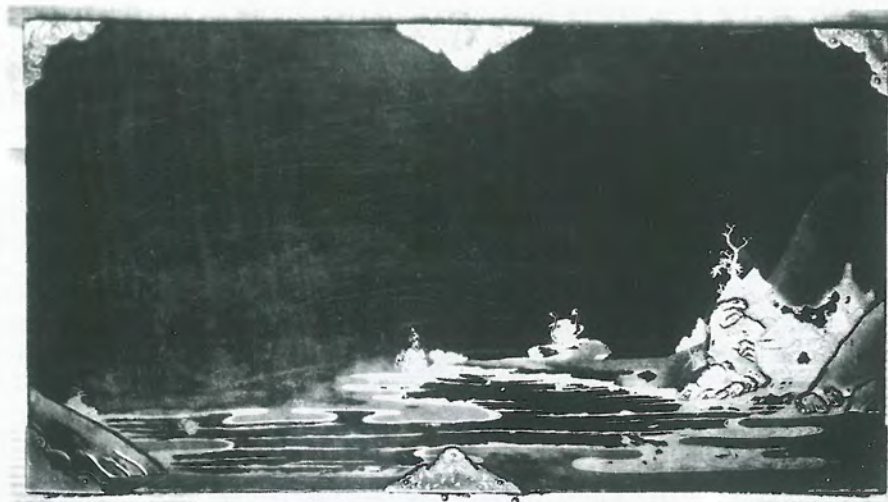
Китайский фарфор начали ввозить в Европу еще португальцы в XVI веке. В XVII и XVIII веках экспортом китайских товаров занимались Ост-Индские компании, получавшие баснословные прибыли на разнице цен. Так, сервиз Чарлза Пирса, находящийся в коллекции Британского музея, состоящий из пятисот предметов фарфора высшего качества, был приобретен в 1731 году всего за двести двадцать восемь талеров, то есть за двадцать восемь шиллингов¹³.

Самым крупным центром фарфорового производства в Китае был с XIV века Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси. На внешний рынок шла главным образом его продукция. Помимо более ранних произведений с синей кобальтовой росписью на рубеже XVI и XVII веков стали выпускаться изделия с полихромным декором, получившие в Европе наименование «зеленого семейства».

В контексте китайской культуры мотивы росписи фарфора были не только связаны с благожелательной символикой, литературными сюжетами, но и богатейшей традицией живописи. С XVII века печи Цзиндэчжэня начали выпуск фарфора специально для экспорта. Это нашло отражение в сюжетах и отчасти в композиции декора, рассчитанного на европейский вкус. По заказам иезуитов исполнялись росписи на религиозные сюжеты (например, тарелки с изображением Голгофы и крещения Христа в коллекции Государственного Эрмитажа). Тогда же стали выпускать изделия с ге-



51. Набор лаковых сундучков для экспорта в Европу. XVII в.



52. Шкаф-кабинет, исполненный для экспорта в Европу. XVII в.

ральдическими мотивами (аптекарские банки с русским гербом времени Петра I в коллекции Государственного Эрмитажа в Петербурге и Государственного музея Востока в Москве), позднее с мифологическими, скопированными с европейских гравюр и рисунков, и даже с галантными сценами¹⁴. Орнаментальные бордюры также указывают на европейский источник. Большим спросом в Европе пользовался и японский фарфор, часто обозначавшийся как китайский.

Начало производства фарфора в Японии связывают с именем корейского мастера Ри Сампэй, открывшего залежи каолина около местечка Арита на острове Кюсю и начавшего выпуск продукции в начале XVII века. В середине века прославленный мастер Какиэмон Сакайда после многолетних экспериментов стал выпускать первый японский фарфор с надглазурной росписью, по мотивам и стилистике ориентированный на декоративную живопись того времени: на белом фоне изображались цветы, птицы, бабочки. Этот фарфор получил распространение в Европе под названием стиль какиэмон.

Продукция печей Арита, вывозившаяся через порт Имари (что и отразилось в распространившемся в Европе наименовании «стиль имари»), декорировалась более ярко и пышно. Основной цвет росписи был красный, соединенный с золотом, синей и желтой краской.

Фарфор Имари пользовался такой популярностью в Европе, что его даже стали для экспорта имитировать в Китае. Он отвечал менее изысканному вкусу, чем фарфор в стиле какиэмон. Голландские буржуа предпочитали всему прочему фарфор Имари с так называемым «парчовым» декором и стилизованными орнаментальными мотивами из крупных форм, что придавало изделиям особенно роскошный вид. По европейским заказам мастерские Арита изготавливали посуду, не употреблявшуюся в Японии, — соусники, бутылки, кувшины, а также канделябры.

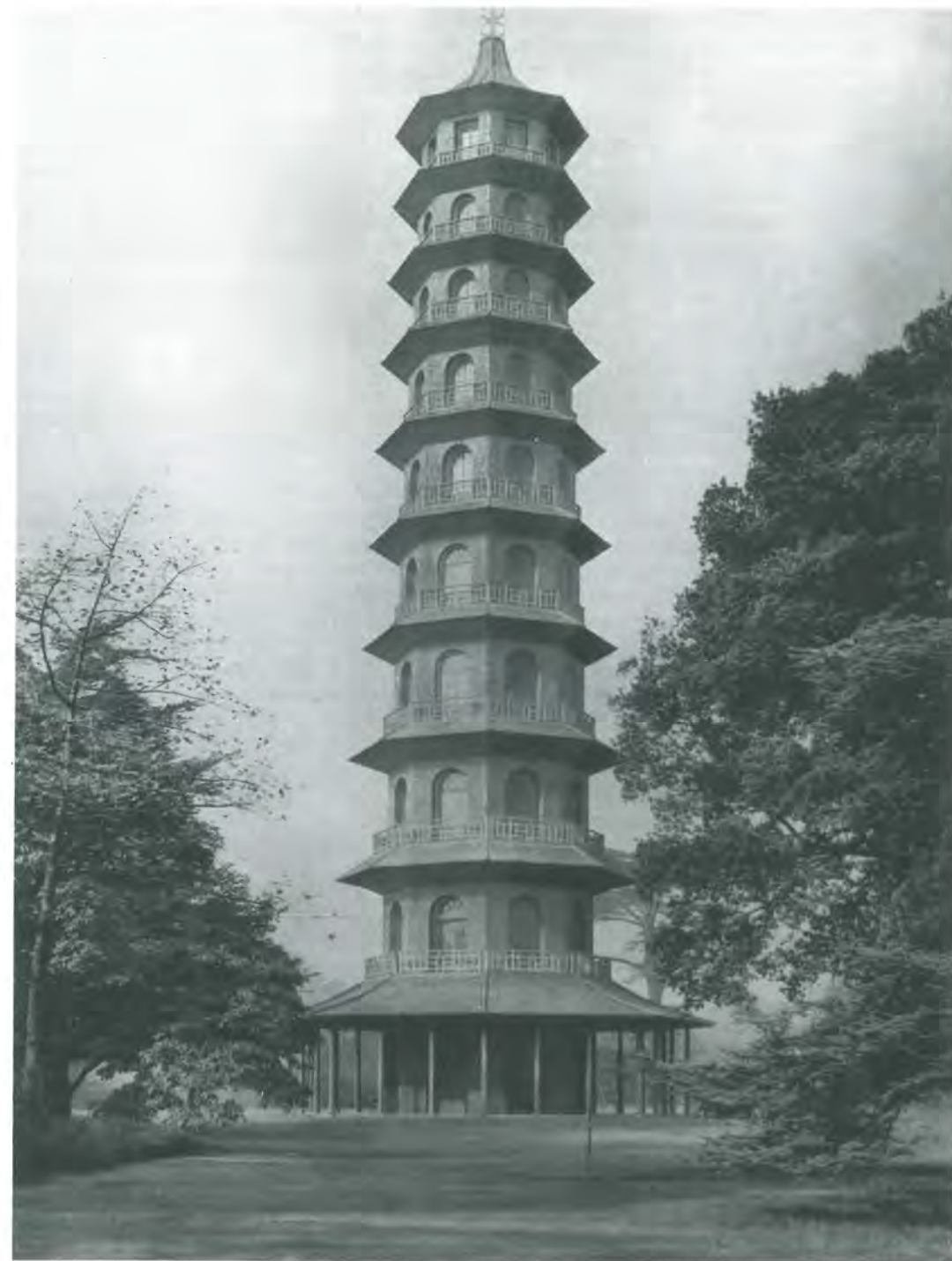
По различным причинам, в том числе из-за запретов правительства Токугава, количество японского экспортного фарфора было значительно меньше китайского, а в глазах европейцев он стилистически сливался с китайскими изделиями.

Уже в середине XVII века в Европе появились первые крупные собрания произведений дальневосточного искусства, в первую очередь фарфора. Из воспоминаний мадемуазель де Монпансье известно, что в 1658 году во время визита к кардиналу Мазарини она имела возможность осмотреть его галерею китайского искусства. Король Людовик XIV, как уже отмечалось, также имел немало произведений восточного искусства, и некоторые аппартаменты в Версале были украшены в «китайском стиле».

О распространении восточного фарфора как модного раритета свидетельствуют его изображения на голландских натюрмортах XVII века, например В. Калфа, Б. ван дер Меера и других.

Самым знаменитым сооружением в «восточном стиле» был так называемый фарфоровый Трианон, построенный в Версале в 1670 году и разобранный в 1687 году для строительства нового Большого Трианона Ардуэн-Мансара. Это был садовый павильон в стиле французского классицизма с фаянсовыми пластинами в качестве декора фасада. Сохранилась всего лишь одна такая пластина (в музее Севра) с сине-белой росписью из стилизованных цветов в соединении с золотисто-желтым. Главным убранством интерьеров были китайские ткани или ткани с китайскими мотивами¹⁵.

106 Ценность восточных изделий побуждала делать их украшением комнат. Но если в первой половине XVII века употреблялись отдельные пред-



53. Чемберс У. Пагода в парке Кью. XVIII в.

меты — вазы, вышивки, ткани, — то во второй половине века постепенно они включаются в европейскую художественную систему, образуя декоративные ансамбли, где все произведения были подчинены целому, единой организующей воле.

ил. 46
ил. 47
ил. 48

Увеличение спроса вызвало появление многочисленных имитаций в середине XVII века, продолжавших существовать в течение всего последующего столетия. Самые ранние появились на делфтском фаянсе — цветы и птицы в подражание мотивам китайского фарфора эпохи Мин. В форме пагод стали исполнять даже такие чисто голландские предметы, как вазы для тюльпанов. С распространением моды на питье чая потребовалось большое количество фарфора для употребления в быту.

В восточном фарфоре европейским мастерам не нравилось «неправильное» изображение человеческих фигур, и они вносили в декор свои коррективы, постепенно все отдаляясь от первоначального образца. Декор делфтского фаянса, имитировавшего японский фарфор Имари, — это обычно сцена в саду с изгородью, летающими птицами и бабочками. Не только у делфтских мастеров, но и на других европейских мануфактурах отчетливо заметно непонимание системы восточной орнаментации предмета, ее композиции и соотношения с формой. Восточный декор существовал по законам европейского искусства и соответствовал европейским представлениям.

Очень рано появились имитации китайского фарфора в Германии. В 1661 году двое голландцев — Д. Бехагель и Я. ван дер Валле — основали фаянсовую фабрику в Ханау, где была освоена сине-белая роспись. В 1666 году Ж. Симонэ из Парижа получил во Франкфурте-на-Майне лицензию на выпуск фаянса в китайском и японском стиле. Дрезденский курфюрст Август Сильный, увлеченный Востоком и будучи подвержен «фарфоровой мании», собрал в своем дворце шестьдесят тысяч произведений из Китая и Японии и в конце XVII века поручил двоим алхимикам разгадать секрет настоящего фарфора. В 1709 году И. Бёттгер в Мейсене получил белую фарфоровую массу, и через несколько лет начался выпуск изделий, прославивших и обогативших Саксонию. По замыслу Августа, его мануфактура должна была копировать восточные образцы, что первоначально и делалось, но позднее мейсенская продукция в стиле рококо и шинуазри наводила Европу и в свою очередь вызвала многочисленные подражания.

ил. 49
ил. 50

В течение XVIII столетия имитации китайского и японского фарфора выпускались во Франции в Шантийи, Сен-Клу, а Венсенская мануфактура, получившая в 1753 году статус «королевской» и спустя три года переведенная в Севр, стала одним из ведущих производств в Европе. Фарфор шинуазри изготавливали в Вене, на английских мануфактурах в Челси, Бау, Дерби, Ворчестере, где первоначально копировали восточные образцы, а позднее также и мейсенские.

ил. 45

Начавшиеся с точного воспроизведения подлинных вещей, европейские имитации постепенно становились все более вольными вариациями на восточные темы, нередко сохраняя лишь отдельные иконографические элементы шинуазри и рассчитанные уже только на европейское восприятие.

Обилие подлинных произведений и имитаций, часто не отличавшихся от подлинников, повлияло на само отношение к фарфору. Его стали употреблять в качестве декора интерьеров. Европу захватила мода на так называемые фарфоровые кабинеты, где вазы, тарелки, чаши уже не рассматривались по отдельности, но образовывали орнаментальный узор на стенах.

Есть предположение, что прообразами фарфоровых кабинетов были каминные полки с китайскими вазами, появившиеся в Голландии еще в первой половине XVII века. Там же появились и первые фарфоровые кабинеты.

В записках архитектора Никодемуса Тессина Младшего, работавшего в Швеции, есть упоминание о том, что ему приходилось видеть в 1687 году такой кабинет у принцессы Марии Оранской в Гааге¹⁶.

Употребление восточного фарфора для орнаментальной декорации интерьера было особенно распространено в Германии. Характерный образец — фарфоровая галерея в Монбизу в Берлине (около 1703), где в простенках между полуциркульными дверями и такой же формы зеркалами установлены на консолях вазы разного размера и формы, образуя орнаментальную вязь, как бы продолжающую лепной декор верхней части стен и карнизов.

В 1706 году по такому же принципу был оформлен фарфоровый кабинет в замке Шарлоттенбург. Укрепленный на стенах восточный фарфор закрывал почти сплошь всю их поверхность, создавая своеобразный ковровый эффект. При этом плафон был украшен типично барочной росписью с аллегорическими фигурами, что не казалось в то время несовместимым.

Мода на фарфоровые кабинеты смыкалась с модой на лаковые кабинеты, основу которых составляли произведения японских мастеров. Если во времена португальцев в Европу попадали единичные лаковые предметы, то с конца XVII века корабли Ост-Индской компании привозили уже сотни произведений японских ремесленников, ценившихся как драгоценности. Именно лаки пользовались в Европе наибольшим спросом.

Голландцы стали впервые привозить их с 1610 года, но в небольших количествах, а с 1660-х годов ежегодно поступало до ста крупных лаковых изделий (шкафчиков, шкатулок, сундучков, обычно наполненных более мелкими предметами), но все же относительно немного по сравнению с импортом фарфора (в 1664 году было привезено сорок пять тысяч штук)¹⁷. С последней четверти XVII века японские лаки были уже широко известны в Европе. Они составляли наиболее привлекательную и ценную часть восточных коллекций многих европейских монархов. В источниках того времени специально отмечалось, что, когда Катарина Браганца стала женой английского короля Карла II в 1662 году, она привезла с собой среди других редкостей японские лаки. Мадам де Помпадур купила японских лаков на огромную сумму — в сто десять тысяч ливров. Большая коллекция, ныне хранящаяся в Музее Гимэ в Париже, была у Марии Антуанетты¹⁸.

В Японии производство лаковых изделий началось еще в древний период и достигло высокого совершенства в X—XII веках. Сложный и трудоемкий процесс приготовления специального состава из сока лакового дерева, растущего на Востоке, был лишь начальной стадией изготовления предметов, основой которых могло быть дерево, металл, кожа и другие материалы. Они многократно покрывались лаком, а затем их шлифовали и полировали. Для декора применялась инкрустация перламутром, тончайшими пластинками золота и серебра, роспись золотой и серебряной пудрой (или их смесью), а также легкий рельефный узор из золотой пудры. Лаковое производство было широко распространено и в Китае, где существовала своя технология изготовления произведений, в том числе инкрустация различными породами полудрагоценных камней и дерева, резьба по красному лаку, различные типы росписи. В Европу попадали как японские, так и китайские лаки.

Восточная лаковая мебель и бытовые предметы ввозились в Европу с конца XVI века, периода наиболее интенсивного культурного и торгового обмена с Западом (напомним, что Япония в тот период еще была «открытой» страной, а распространение христианства повлияло не только на



54. Брумкост Г. (?)
Лаковый кабинет
в Монплезире.
XVIII в.

55. Ринальди А.
Дворец Петра III.
Двери спальни. 1758

увеличение интереса к Европе, но и более конкретно — на декор произведений искусства, в том числе лаков, где появились христианские эмблемы и символы).

Португальские купцы, вывозившие фарфор и лаки, делали заказы на специальные изделия для экспорта. Поэтому в Европе оказалось гораздо больше произведений, не применявшихся в японском быту. Это были многочисленные сундуки и сундучки, а также шкафы-кабинеты с откидывающейся передней стенкой и несколькими внутренними ящичками. Не только ключевины и металлические накладки из позолоченной бронзы, но и расположение узора, его элементы и соотношение с формой предмета указывают на то, что они были исполнены по европейскому заказу.

В коллекции Государственного Эрмитажа имеется сундук с полуцилиндрической откидной крышкой, украшенный лаковой росписью, разделенной на три отдельных панно (на крышке и по боковым стенкам), каждое из которых обрамлено геометрическим орнаментом. Такой декор, подчеркивающий архитектуру предмета, не был свойствен японскому искусству

ил. 51
ил. 52



56. Ринальди А. Китайский дворец. Северный фасад. 1762—1768

57. Ринальди А. Китайский дворец. Интерьер «Большого китайского кабинета». Деталь наборного панно. 1760-е

58. Ринальди А. Китайский дворец. Интерьер «Большого китайского кабинета». 1762—1768



и явно выполнялся по эскизам или образцам из Европы¹⁹. То же можно сказать и относительно шкафчика-кабинета из этого же собрания, где принцип расположения декора указывает на изготовление специально для экспорта. Подобные изделия хранятся во многих музеях и датируются, как правило, серединой или второй половиной XVII века. В Европе шкафы-кабинеты нередко устанавливали на изготовленное местными мастерами подножие, стиль которого соответствовал вкусам данного момента — позднему барокко, рококо или Людовика XVI. Характерный пример — лаковый японский шкаф-кабинет XVII века из замка Розенбург в Копенгагене с типично японскими мотивами росписи, изображающей журавлей и пейзажи, но поставлен он на вычурное барочное подножие с фигурами путти, горельефной резьбой в виде виноградной лозы, короной правившего монарха Христиана V и гербами короля и королевы²⁰.

В Музее этнографии и антропологии в Санкт-Петербурге хранится лаковая панель, где на черном фоне золотом и перламутром воспроизведен вид на Неву, Зимний дворец и здание Академии наук. Сюжет точно повторяет известную гравюру М. Махаева. Эту лаковую картину преподнес в 1794 году Екатерине II шведский врач Штутцер, служивший в 1787—1788 годах в голландской Ост-Индской компании в Японии, где он и заказал картину местным мастерам. Панель была изготовлена в Нагасаки. Оттуда же происходят и другие предметы, предназначавшиеся для европейских заказчиков, в том числе медальоны выдающихся личностей, таких, как Лютер, Людовик XV, Фридрих II, Густав II Адольф Шведский (из того же музея). Подобные портретные медальоны имеются в собрании многих европейских музеев.

Европейские мастера стали заниматься не только имитацией фарфора, но и восточных лаков. В одном документе 1692 года упоминаются отец и сын Ланглуа как наилучшие мебельщики «китайского стиля», а также другие мастера²¹. Особенно много лаков изготовлялось в Берлине и Париже, где работали знаменитые братья Дагли, получившие на свои работы даже специальный патент. Первоначально они точно копировали подлинные образцы, а позднее лишь использовали условные восточные мотивы в композициях, построенных по европейским канонам и с европейским обрамлением.

В Европе стали изготавливать не только черные и красные лаки, наиболее характерные для Востока, но и зеленые, желтые и белые (шкафчик с росписью шинуазри по белому фону находится в замке Шарлоттенбург в Берлине, сходные образцы — во многих европейских собраниях). По качеству европейские лаки были гораздо хуже восточных. Известны случаи, когда в Китай посылали европейскую мебель для покрытия лаком и росписи тамошними ремесленниками. Стул такой работы хранится в замке Розенбург в Копенгагене, и его орнамент соединяет китайские и европейские мотивы.

В XVIII веке нередко изготавливалась лаковая мебель чисто европейских форм, но с росписью шинуазри. При этом в качестве образца брали не только подлинные вещи или фарфор, но и специальные гравюры шинуазри. Их популярными авторами в конце XVII и в начале XVIII века были П. Шенк и И. Х. Вейгель. Гравюры служили образцами и на ткацких производствах при исполнении gobelенов, в частности изготовленных в 1720-х годах на берлинской мануфактуре для «Кофейного салона» дрезденского замка.

Лаки — как подлинные, так и подделки — активно использовались в мебели рококо. Ими украшали передние стенки комодов, шкафы-кабинеты,

маленькие столики для безделушек. Самыми прославленными мастерами были представители семьи Мартэн. Они работали не только для французского двора. Для Фридриха II в 1753 году они исполнили декор «Цветочной комнаты» в Сан-Суси.

Наряду с фарфоровыми кабинетами европейские дворцы и аристократические особняки наполнялись лаковыми кабинетами, где стены часто были украшены панно из китайского коромандельского лака, японскими росписями золотом на черном фоне или просто имитациями. Такие кабинеты сохранились в замке Монбизу и замке Нимфенбург в Германии. Лаковый кабинет с декоративными панелями, между которыми на резных консолях стояли фарфоровые вазы и чаши, был сооружен по приказу Петра I в павильоне Монплеизр в Петергофе (1714—1716). В одном из распоряжений он писал: «Возможно наискорейше делать кабинет, где порцелиновая посуда стоять будет. Работать лаковою китайскою работою, письмом и золочением кабинет в Петергофе мастерам Ивану Тиханову и Ивану Полякову со товарищи» (из подряда 26 июня 1720 года). Чернолаковые панно с изображением беседок, павильонов, мостиков, деревьев, сцен в саду и катания на лодках имеют обрамление из красного лака с орнаментом и картушами золоченой резьбы. Под руководством и по рисункам голландца Брумкоста русские мастера в течение полутора лет трудились над петровским заказом²². Погибший во время второй мировой войны декор кабинета был восстановлен художниками Палеха.

В то время как фарфор, независимо от его происхождения и места производства, стали в Европе называть «чайна», так и лаковые изделия получили наименование «япан». В XVII и XVIII веках этим термином наряду с подлинными вещами обозначали любую роспись золотом на черном фоне, будь то изделия из дерева, металла, папье-маше или даже керамики. Изготовление в таком стиле коробочек, лотков, тарелок, пуговиц стало развлечением молодых дам из хороших семейств. Называлось это «япанинг».

Об устойчивости этой моды свидетельствует то, что после выпущенного в 1688 году специального руководства²³, имевшего большую популярность, последовали другие издания.

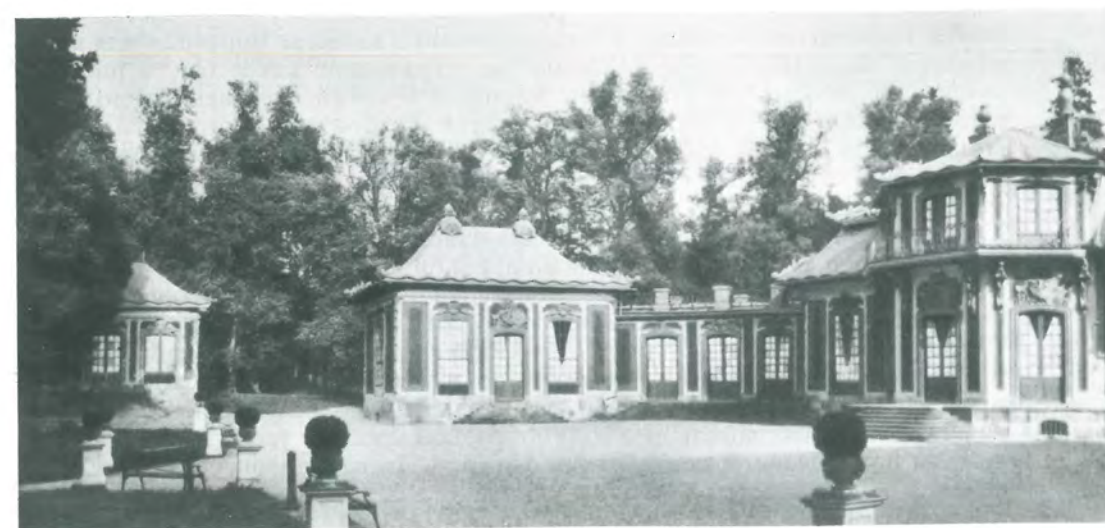
В 1760 году появилось еще одно под названием «Забавы для дам, или Как просто обучиться искусству япанинга». Поскольку руководства были снабжены многочисленными иллюстрациями в качестве образцов для копирования, массовые имитации лаков уже утрачивали какие бы то ни было связи с Востоком. Но подлинные японские и китайские лаки продолжали высоко цениться, и многие мебельные фабриканты при изменении моды брали лаковые детали из устаревших вещей и использовали их в новых (например, в изменившейся по сравнению с рококо мебели стиля Людовика XVI).

Для больших коллекций восточных изделий стали строить специальные «китайские» и «японские» дворцы и павильоны. Август Сильный для своего обширного собрания восточных произведений выбрал в 1717 году барочное строение, украсив его фасад псевдокитайскими кариатидами.

Возведенный в Сан-Суси в 1754—1756 годах «Китайский чайный дом», называвшийся также и «Японским» (архитектор Г. Кнобельсдорф), давал представление об особой «восточной» роскоши и великолепии. Неоклассический круглый павильон с волнообразной кровлей увенчан сидящей под зонтом позолоченной «китайской» фигурой. Такие же фигуры в рост были установлены в простенках между окнами, а сидящие располагались у позолоченных колонн.

ил. 54

ил. 61



59. Аделькранц К.-Ф.
Китайский дворец.
Главный фасад. 1769

60. Аделькранц К.-Ф.
Китайский дворец.
Боковой флигель. 1769

61. Кнобельсдорф Г.
Японский павильон.
1754—1756

62. Камерон Ч.
Китайская деревня.
1772—1773. Деталь
дома

ил. 59
ил. 60

Мода на «китайские дворцы», как и на китайские кабинеты, стала к середине XVIII века общеевропейской. Тот элемент утонченной аристократической игры, который был свойствен культуре рококо, и как части ее — шинуазри, нашел курьезное отражение в эпизоде, связанном с «Китайским дворцом» в Дроттнингхольме, пригороде шведской столицы (построен в 1753 году архитектором К. Аделькранцем). Шведская королева Луиза Ульрика описывала своей матери Софии Доротее Прусской, какой подарок она получила от короля ко дню рождения. Она писала о своем удивлении и восхищении по поводу построенного по приказу его величества прекрасного павильона в китайском стиле в парке дворца. При демонстрации подарка стража была одета в китайские костюмы, два адъютанта его величества выглядели как китайские мандарины, а старший сын (будущий король Густав III) был одет как китайский принц. При описании роскошных интерьеров королева сообщала, что главный зал был декорирован в изысканном индийском (!) стиле с четырьмя большими фарфоровыми вазами в каждом углу, в других комнатах было много японских лаковых шкафов, стены были затянуты красивыми тканями с пагодами и птицами, на подставках выставлены всяческие безделушки и курьезы, на одном из столов дрезденский сервиз, а на другом — китайский. Сам король давал распоряжения артистам, изображавшим китайский балет²⁴.

Можно сказать, что все это действо и его антураж были выражением той концепции шинуазри, которая стала в глазах европейцев XVIII века образом Востока и соответственного к нему отношения. Как уже отмечалось, формы шинуазри оказались органичной частью рококо и позднего барокко с их пониманием синтеза искусств. Живопись, скульптура, декоративные панно, мебель, фарфор, ткани создавали единый ансамбль, временами изысканно-утонченный, нередко пышный и претенциозный, но всегда рассчитанный на определенный стиль поведения, на легкие, не вызывающие раздумий впечатления, на развлечение и наслаждение. В этой системе мироощущения не могло возникнуть интереса к духовному смыслу произведения искусства, постижению его внутреннего содержания, а не просто игре прихотливых ритмических узоров как фона для этикетного, галантного времяпрепровождения.

В России «китайские дворцы» появились под Петербургом — в Ораниенбауме и Царском Селе.

В Ораниенбауме еще во времена Петра I началось строительство дворца для Меншикова (архитектор Г. Шедель). В одном из двух восьмигранных павильонов, фланкировавших главное здание, размещался «Японский зал», украшенный в то время восточным фарфором. Позднее, в 1756—1761 годах, под руководством А. Ринальди здесь был возведен ансамбль Петерштадт для Петра III, включавший крепость, дворец и парк. В интерьерах дворца панели стен и двери были украшены лаковыми панно на «китайские темы», выполненными русскими мастерами, которые использовали специальное пособие для их изготовления.

При Екатерине II в 1762—1774 годах в Ораниенбауме велось строительство нескольких сооружений ансамбля, называвшегося «Собственная дача». В него входили «Китайский дворец» (первоначально он обозначался как «Голландский домик»), Кательная горка, «Фрейлинский домик» и парковые сооружения, часть из которых была исполнена в «китайском стиле». Парк состоял из двух частей — регулярной и пейзажной. Наиболее пышно был декорирован «Китайский дворец», где произведения прикладного искусства, как подлинные китайские (главным образом фарфор), так и европейские в стиле шинуазри (наборные деревянные панели), соседствовали с орнамен-

том и росписями барокко. В Большом китайском кабинете плафон украшала композиция «Китайская свадьба», исполненная С. Бароцци; ее обрамляли рельефы из золоченых драконов. В других помещениях дворца росписи также создавались итальянскими мастерами — Тьеполо, Ротари и другими. В Малом китайском кабинете стены были затянуты китайскими обоями, на каминной полке и на полу стояли фарфоровые вазы. Для убранства комнат из Китая были выписаны триста шестьдесят кусков шелковой ткани²⁵.

Особой «восточной» роскошью отличался Стеклярусный кабинет. Его стены были обиты вышитыми панно с изображением экзотических птиц, цветов, беседок, выполненными предположительно по картонам Пиллема на во Франции.

Многочисленные зеркала в помещениях дворца усложняли пространство интерьеров, отражая прихотливые линии декора. Ринальди не стремился к какой-либо точности в воспроизведении восточных мотивов, он создавал игровой, эфемерный, фантастический мир.

В 1770-х годах в Царском Селе было запланировано возведение по проекту Ринальди большого «китайского» ансамбля. Он включал множество небольших домиков «китайской деревни» (лишь их удалось построить в 1772—1773 годах), пагоду, садовые павильоны и парк в «англо-китайском» стиле. Ринальди хотел архитектурные формы классицизма декорировать расписными фаянсовыми плитками, как это было сделано в Фарфоровом Трианоне Версаля. Но когда в 1780 году руководство строительством перешло к Ч. Камерону, он предложил свой замысел оформления, который, как ему казалось, был ближе к подлинно восточному. По его проекту здания «китайской деревни» украшались объемными фигурами драконов из белого железа, а к изогнутым углам крыш были подвешены колокольчики. Камерон намеревался также исполнить из различных материалов фигуры китайцев, пальмы, то есть освоить пространственную среду с помощью особой декорации в восточном стиле²⁶.

Образцы театрализованной, экзотической среды появились не только вблизи столиц, но и в больших дворянских усадьбах, таких, как Кусково, в Яропольце графа Чернышева, в имении князя Куракина „Надеждино” и многих других.

Стиль шинуазри, как видим, имел множество различных проявлений. Его важным качеством было ансамблевое мышление, стремление связать воедино убранство интерьеров «китайских дворцов» с декором садовой архитектуры и строением самого сада. Формировалось эстетическое отношение к природному материалу. Родилась новая грань в интересе к Востоку, к традициям его садово-паркового искусства.

Характерно, что все эти «японские дворцы» и «китайские павильоны», появившиеся в XVIII веке, были окружены, как правило, не регулярными садами в стиле барокко с их симметричным построением и геометризованными искусственными формами зелени, но свободно расположенными деревьями, кустарниками, открытыми лужайками, что ознаменовало новый этап в понимании взаимоотношений архитектуры и природы. Это означало появление пейзажного парка.

Пейзажный парк стал олицетворением целой эпохи — эпохи «открытия природы» как самостоятельной ценности, природы в ее естественной красоте, изменчивости, увядании и постоянном возрождении. Идея «естественной» природы была противостоянием нормативной эстетике классицизма. В Англии эта идея опиралась на философию Джона Локка с ее утверждением примата чувств, а во Франции — на мысли Ж.-Ж. Руссо о воспитании,

ил. 62

ил. 63

ил. 66

отвергающем насилие над личностью и соответственно — над природным окружением человека.

Правда, как пишет в своей книге «Поэзия садов» Д. С. Лихачев, распространенное мнение об особой роли Руссо как вдохновителя пейзажного стиля в садово-парковом искусстве не совсем верно, так как идеи эти появились значительно раньше в Англии, и сам Руссо находился под их влиянием²⁷. Лихачев ссылается на Н. Певзнера, утверждающего, что пейзажный



63. Иванов Б. И. Китайская беседка в парке усадьбы «Надеждино». 1796

ажный парк был изобретением философов, что это дитя английского либерализма, ибо «свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума...»²⁸.

Пейзажный парк отчасти был рассчитан на восприятие человека, жившего в городе и видевшего в «пасторальности» оттенок праздничной игры, ухода от будничности, который был в эстетике рококо предвестием романтизма.

Известно, что природа осмыслялась каждой эпохой в терминах своего мировидения, и классицизм считал упорядоченность и регулярность собственными ее качествами (о чем говорится в трактате Буало). Но это была



64. Неизвестный художник. Вид из парка на усадьбу. Конец XVIII в.

65. Иванов М. М. Вид в царскосельском парке. XVIII в.

некая отвлеченная идея разумного мироустройства, формула структуры мира, воспринимаемая лишь разумом. Эстетика сентиментализма и предромантизма открывала мир чувств и требовала форм, вызывающих эмоциональное переживание. Вот здесь-то и попадала в поле зрения модель восточного пейзажного сада, которая становилась конкретным выражением новых смыслов природного окружения и взаимодействия с ним человека.

В контексте дальневосточной культуры сад был произведением искусства, сходным с пейзажем живописца и ориентированным не на воссоздание натуральных прототипов, но на построение модели Природа — Космос, созерцание которой открывает человеку путь к постижению истины, сущности мироздания. Взаимодействие и противостояние двух первоначал — инь и ян (тьма и свет, пассивное и активное, женское и мужское), идея вечного круговорота и обновления воплощалась в композиции из реальных природ-



66. Причетников В. П. Усадьба «Забава». Вид главного дома из-за пруда. 1798

ных объектов — деревьев, кустарников, камней, водоемов, принимавших на себя функции всеобъемлющих образов-символов. При каноничности общей структуры восточного сада основой его поэтики была свободная импровизационность, принцип неопределенности, подчеркивавший идею субъективности восприятия, необходимости внутреннего контакта произведения и воспринимающей личности, всякий раз иной и неповторимой²⁹. Возможно, именно это оказало существенное воздействие на художественное сознание Европы, открывая ему пути к новой свободе.

В знакомстве Европы с восточными садами решающую роль сыграл Уильям Чемберс, опубликовавший после возвращения из Китая (1757) книгу об устройстве восточного сада, его планировке, принципах использования природных элементов³⁰. Изданная на английском и французском языках книга получила большую известность. Шесть лет спустя вышло

ил. 53 в свет другое издание Чемберса, посвященное описанию парка Кью, который был создан автором для принца Уэльского³¹.

Правда, еще до книг Чемберса в Англии началось увлечение «свободной природой» в садах. В первом десятилетии XVIII века Д. Аддисон писал, что «настоящее счастье в спокойной природе и ненавистно помпезности и шуму», «оно любит тень и одиночество и естественно посещает рощи и источники, луга и поляны»³². Против регулярного садоводства в начале XVIII века выступали С. Свитцер, Б. Лангли, Ч. Бриджмен.

В 1750—1752 годах Уильям и Джон Хафпенни выпустили трехтомное издание, посвященное садам в «китайском стиле», где речь шла главным образом об архитектурных сооружениях с декорацией шинуазри. Выдающимся художником садово-паркового искусства считался Уильям Кент (из созданного им ничего не сохранилось). По собственному проекту сад нового типа выполнил в Твикенхэме известный поэт Александр Поп, воспевавший в своих стихах не тронутую человеком природу. Так что формы китайского сада осваивались в благоприятном культурном контексте, и идея «живописности», которая там доминировала, была близка заинтересованным европейцам.

Известно, что в Китае Чемберс поддерживал знакомство с художником-живописцем, и это помогло ему отметить сходство в построении сада и картины: «...они располагают растения, как художник пишет картину, и группируют деревья наподобие фигур, создавая главные и второстепенные массы... Это требует большого умения, опыта, знаний и строгого воображения... нет строго фиксированных правил, но много вариаций...»³³.

Примечательно, что и английские авторы проявляли большой интерес к пейзажной живописи Сальватора Розы, Н. Пуссена, К. Лоррена, а немецкие садоводы прямо воспроизводили картины знаменитых художников³⁴.

В своих книгах Чемберс описывал правила, по которым строились китайские сады, начиная от характера почвы, подбора растений, расположения дорожек, водоемов, мостиков и кончая разного типа и назначения архитектурными сооружениями. Однако при самом подробном изложении приемов, набора элементов восточного сада его внутренняя сущность и содержательность, равно как и сложные символические значения композиций и их составляющих, оставались вне поля зрения европейского автора и не вызвали интереса в силу его собственной установки и образа мыслей.

Новая концепция садово-парковых ансамблей с необычайной быстротой распространилась по Европе, чему способствовали как книги Чемберса, так и другие публикации, в частности выходившие в Париже между 1777 и 1789 годами серии гравюр Ле Руа, «инженера и географа короля», посвященные «англо-китайским» садам (один из выпусков даже назывался «англо-франко-китайские сады») ³⁵.

В 1780-х годах прекрасный англо-китайский пейзажный парк был разбит у Малого Трианона в Версале Юбером Робером, одним из энтузиастов и самых значительных художников нового стиля европейских садов во Франции. Знаменитый пейзажист, он создавал «картины» из натуральных материалов — деревьев, кустарников, скал, водоемов — так же, как писал их на холсте. По советам живописцев, в том числе Ю. Робера, были распланированы парки в Шантийи, Монвилле, Багателе, Меревилле с прихотливо извивавшимися дорожками, гротами, «заброшенными» прудами и, конечно, с китайскими павильонами и пагодами.

Обычно при сравнении пейзажного парка с регулярным, отмеченным рациональностью геометрического плана, предсказуемостью впечатлений, подчеркиваются противоположные свойства — асимметрия, свободное рас-

положение растений, естественная «неправильность» очертаний водоемов. Но это лишь внешние, легко фиксируемые глазом признаки «живописности» пейзажного сада. С восточными идеями связаны его структурные особенности и важнейшая из них — «открытость» формы, когда сад может быть продолжен, может почти незаметно сливаться с «дикой» природой. Иначе говоря, предполагается органичность структуры, возможность роста, продолжения, развития, принципиальная незаконченность сада как произведения искусства. При этом для художника оказывались существенными не сами элементы, из которых он строил сад, будь то деревья, кустарники, пруды или беседки, павильоны, мостики, гроты, но их связи между собой, гармоническое равновесие, а не повторяемость и подобие. Такие свойства сада создавали и новые отношения между человеком и природой, когда логика, разум, долженствование отступали на второй план перед эмоциональностью восприятия красоты, удивления по поводу неожиданно открывающегося вида, разнообразия картин в разное время года и дня. Здесь еще раз уместно напомнить о поэтическом цикле Гёте и о знаменитом спроектированном им самим веймарском парке, производящем и сейчас чарующее впечатление. Известно, что Гёте, безусловно знавший о принципах построения восточных садов, долго и тщательно подбирал деревья, кустарники и цветущие растения и добился того, что со сменой времен года соответственно менялись краски и формы парка. Именно так в Китае и Японии делали «сады четырех сезонов». Продуманная сконструированность создавала ощущение естественной свободы. В этом своем произведении великий поэт проявил себя и как философ и как ученый-естествоиспытатель, найдя реальные пути синтеза идей Востока и Запада.

Свободный пейзажный парк был одним из проявлений формировавшихся новых критериев красоты, иной системы эстетических ценностей, а еще шире — нового художественного сознания, допускавшего существование неопределенного, многозначного, субъективного, что получило полное развитие в поэтике романтизма.

В Европу проникали те элементы «пейзажного» мышления, которые были определяющими для художественной культуры Дальнего Востока, хотя, безусловно реализуясь в новом контексте, эти идеи преображались, их «облик» порой до неузнаваемости изменялся. Так, дальневосточная идея пейзажного сада получила форму, обозначавшуюся сначала как англо-китайский парк, а затем просто как английский парк. Под этими двумя названиями она была известна в России.

В своем увлечении новым типом парков Россия не отставала от европейских стран. Тут была известна книга Чемберса как в оригинале, так и в переводе извлечений из нее, изданных в 1771 году, а также поэма Жака Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (1782), переведенная в начале XIX века. Хорошо знали и издание, называвшееся «Англо-китайские сады, или Собрание новых мыслей для украшения садов, дач во вкусе английском, готическом и китайском». Писатель, художник, агроном и садовод А. Т. Болотов, называвший образцы регулярного парка омерзительными, опубликовал в 1784—1789 годах в «Экономическом магазине» пятнадцать статей «о садах новейшего вкуса»³⁶. В 1792-м был издан «Садовник всеобщий, или Словарь подробный для сельских охотников и любителей ботанического увеселительного садоводства». В начале XIX века наибольшей популярностью пользовалась «Энциклопедия садоводства» Джона Клаудиуса Лаудона (1822).

Во всяком случае, все руководства, которыми пользовались русские архитекторы, авторы садов и парков, в той или иной форме ассимилиро-

вали идеи, пришедшие из Китая, хотя чаще всего их первоисточник уже не осознавался как таковой.

Идея пейзажного парка была реализована в России не только в больших дворцовых ансамблях, таких, например, как Павловск, но она стимулировала сложение своеобразного типа загородной усадьбы. Если в первой половине XVIII века русский усадебный парк был почти повсеместно регулярным, то во второй половине века и в начале следующего преобладающими стали «натуральные» парки.

Как известно, усадьба в русской культуре — это не просто архитектурный ансамбль, особый вид поселения, но некое явление гораздо более широкого смысла. Усадьба давала основы не только западно-восточному синтезу в разнообразии использования классического (античность) и неклассического (Восток) наследия, но синтеза архитектуры, природы, поэзии (в виде многообразных размещавшихся в парках надписей, стел, посвящений).

В восточном саду как два первоначала и основы мироустройства противопоставлялись камень или гора и водный поток, что составляло главный принцип его семантики, поле напряжения элементов его композиции. В европейском, в том числе русском пейзажном ансамбле, идеи вечного и преходящего присутствовали в виде различных сооружений — храмов Любви и Дружбы, памятников Родителям, монументов, посвященных различным выдающимся событиям, что подчеркивало связь Природы и Истории (большой, общечеловеческой, и малой — семьи, рода), а также Природы и Человека, его любящегося, согласующего с нею свои настроения и переживания. Чужеземная идея, погруженная в новый культурный контекст, переплавлялась в нем, принимая неузнаваемые формы.

Восточный сад — это мир, где человек ощущал свое неразрывное единство с природой и невозможность самостоятельного существования вне ее. Природа дарила ему образы для выражения мыслей и чувств.

Нечто близкое появилось в самоощущении европейца; его потребности в уединении, в индивидуальном общении с природой, наслаждении ею в одиночестве. Это нашло прямое отражение в русской литературе — от И. И. Дмитриева, Н. М. Карамзина с его знаменитой повестью «Бедная Лиза», В. А. Жуковского до пейзажной лирики А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, П. А. Вяземского.

Так, в России пейзажный сад и усадьба были связаны с формировавшимся самосознанием личности, с духовным миром человека, его душевным складом. Еще не полная внутренняя свобода, зависимость от регламентированности прошлой эпохи закреплялись в виде хоть и небольшого, но обязательного участка с геометризированной планировкой, примыкавшего к дому: несколько правильно прочерченных дорожек, клумб, симметрично посаженных кустарников. Но главное и постепенно все возрастающее значение получала пейзажная часть парка, которая, собственно, и определяла стиль жизни обитателей усадьбы. Регулярная часть соответствовала парадному костюму официальных торжеств, пейзажная — простому домашнему платью повседневности. Такая двойственность мироощущения и планировочного решения усадьбы сохранялась вплоть до начала XX века.

Появление природы в «поле зрения» культуры не только в виде фона для других явлений, но основополагающего фактора, формировавшего мысль и чувства художника, было важнейшим поворотом в европейском (в том числе русском) художественном сознании. Оно оказало решающее воздействие на сложение новой поэтики в литературе и пейзажного жанра в живописи, а главное — положило начало эпохе нового «открытия» человеческой личности, осознания ее еще не проявившихся возможностей.

III «Западный стиль» в японском искусстве конца XVII—XVIII веков

Интерес японцев к Европе на втором этапе межкультурных контактов проявлялся на фоне значительно изменившейся общественной ситуации в стране, большой интеллектуальной активности, распространения просвещения и книгопечатания, особенно в XVIII веке. Имеются сведения, что к концу столетия грамотными были все представители самурайского сословия (в том числе 50% женщин), больше половины выходцев из семей богатых торговцев и ростовщиков, около половины — из среды ремесленников. Даже в деревне грамотность была очень высока¹. По всей стране функционировало большое число учебных заведений, государственных и частных, — от конфуцианской академии Сёхэйко, открытой еще в 1630 году для подготовки высших правительственных чиновников, до многочисленных начальных школ, где учились дети из всех сословий, в том числе горожан и крестьян. К концу XVII века получило широкое развитие издательское дело, и тираж книг достигал иногда десяти тысяч экземпляров. К середине XVIII века появились библиотеки, державшие книжные новинки для тех, кто не мог их приобрести². К концу периода Токугава, то есть в середине XIX века, в некоторых учебных заведениях началось преподавание прикладных европейских наук — медицины, артиллерии, картографии и других. В 1756 году было открыто первое медицинское училище. В одной из школ Нагасаки начали обучение голландскому языку³.

Однако по традиции, идущей еще от Древнего Китая, наукой считалось лишь гуманитарное знание, связанное с изучением и толкованием классических древних книг так называемого конфуцианского канона — «Четверокнижия» и «Пятикнижия», а также многочисленных комментариев к ним, составленных китайскими и японскими учеными. В сферу образования обязательно входило знание классической литературы, главным образом поэзии, а также каллиграфии, отчасти живописи и музыки. Но в условиях Японии XVIII века отношение к такой традиционной науке было неоднозначным. Интеллектуальная элита японского общества оказалась разделенной на две школы — представителей официальной идеологии конфуцианства, или «китайской науки» (кангаку), и так называемой «национальной науки» (кокугаку или вагаку). Они вели активную полемику, которая нередко принимала политическую окраску. На фоне их идейного соперничества разворачивалась деятельность весьма немногочисленных, но полных энтузиазма представителей так называемой «голландской науки» (рангаку), пытавшихся по крупицам собрать поступавшие через голландских купцов сведения из Европы о научных достижениях в медицине, астрономии, естествознании, технике. Представители рангаку стали первыми пропагандистами европейского искусства, а некоторые непосредственно занимались живописью «западного стиля».

В иезуитских семинариях конца XVI века учащихся приобщали к европейскому искусству в силу принятия ими христианства, а также из-за потребности в культовых и иных изображениях. Для этого их и обучали приемам европейской живописи и гравюры. Неизвестно, насколько сами учащиеся семинарий интересовались европейским искусством, поскольку,

как отмечалось, даже выбор тем для их произведений, видимо, производился наставниками-миссионерами.

В XVIII веке впервые проявился активный интерес японцев к европейскому изобразительному искусству, стремление познакомиться с его законами, освоить их и применить в своей творческой практике. Настойчивость в достижении этой цели была так велика, что люди нередко шли на очень большой риск, вступая в контакты с иностранцами. Часто им приходилось преодолевать не только сопротивление чиновников и соглядатаев, приставленных к фактории, но и безразличие и невежество самих голландцев.

После 1720 года, когда официально был отменен запрет на ввоз китайских и голландских книг научного содержания, японцы старались использовать любую возможность для контакта с голландцами, чтобы познакомиться с имевшимися у них книгами и задать множество вопросов, иногда очень наивных, касавшихся всех сторон жизни далеких стран. Как справедливо отмечает Д. Кин, «самые невежественные, помышлявшие только о наживе купцы на острове Дэсима знали тысячу вещей, о которых в Японии не имели ни малейшего понятия»⁴.

Главным препятствием для знакомства даже с теми немногими европейскими книгами, которые попадали в Японию, был языковой барьер. Его постепенное преодоление началось после 1740 года, когда было объявлено о поощрении правительством изучения голландского языка. По приказу сёгуна голландским языком стали заниматься двое ученых — Норо Гэндзё и Аоки Конё. Последнему было поручено составление словаря, который появился, правда, лишь в 1758 году.

Это было историческим событием, так как с этого времени интерес к Европе получил возможность конкретной реализации, и доступ к голландским книгам теперь был открыт не только переводчикам (их профессия, по японской традиции, передавалась по наследству, независимо от способностей, что сказывалось на общем уровне знаний не в лучшую сторону), но многим любознательным ученым.

Японские художники, интересовавшиеся западным искусством, даже не зная языка, рассматривали с интересом иллюстрации в книгах по естествознанию и медицине. Огромное значение для изучающих европейское искусство имела книга Гёгарда де Лересса⁵, содержащая записанные его сыном лекции по искусству, в том числе по технике гравюры на меди, которой особенно интересовались многие японцы.

Более доступными для чтения и изучения были китайские переводы европейских книг, выполненные миссионерами и появлявшиеся в Японии после 1720 года⁶. Их привозили в Нагасаки, где с 1651 года существовал китайский селтльмент, и это был второй источник информации о внешнем мире, в том числе о Европе. После падения в Китае минской династии в 1644 году очень многие ученые и художники приехали в Японию, где знакомили своих японских коллег с тем, о чем сами узнали от иезуитов и из переведенных ими книг. Значительное влияние на распространение живописи в европейском стиле имели работы китайских последователей Джузеппе Кастильоне, много лет работавшего при пекинском дворе⁷.

Через китайских художников, приезжавших в Нагасаки, японцы могли познакомиться с усвоенными ими приемами европейской живописи, которые придавали больше конкретности, правдивости в передаче натуры. В 1644 году в Нагасаки прибыл дзэнский монах-художник И Жань (по-японски — Ицунэн), писавший в реалистической манере портреты патриархов своей секты. Его учениками и последователями стали японские живописцы Кита Сёун и Кита Гэнки.



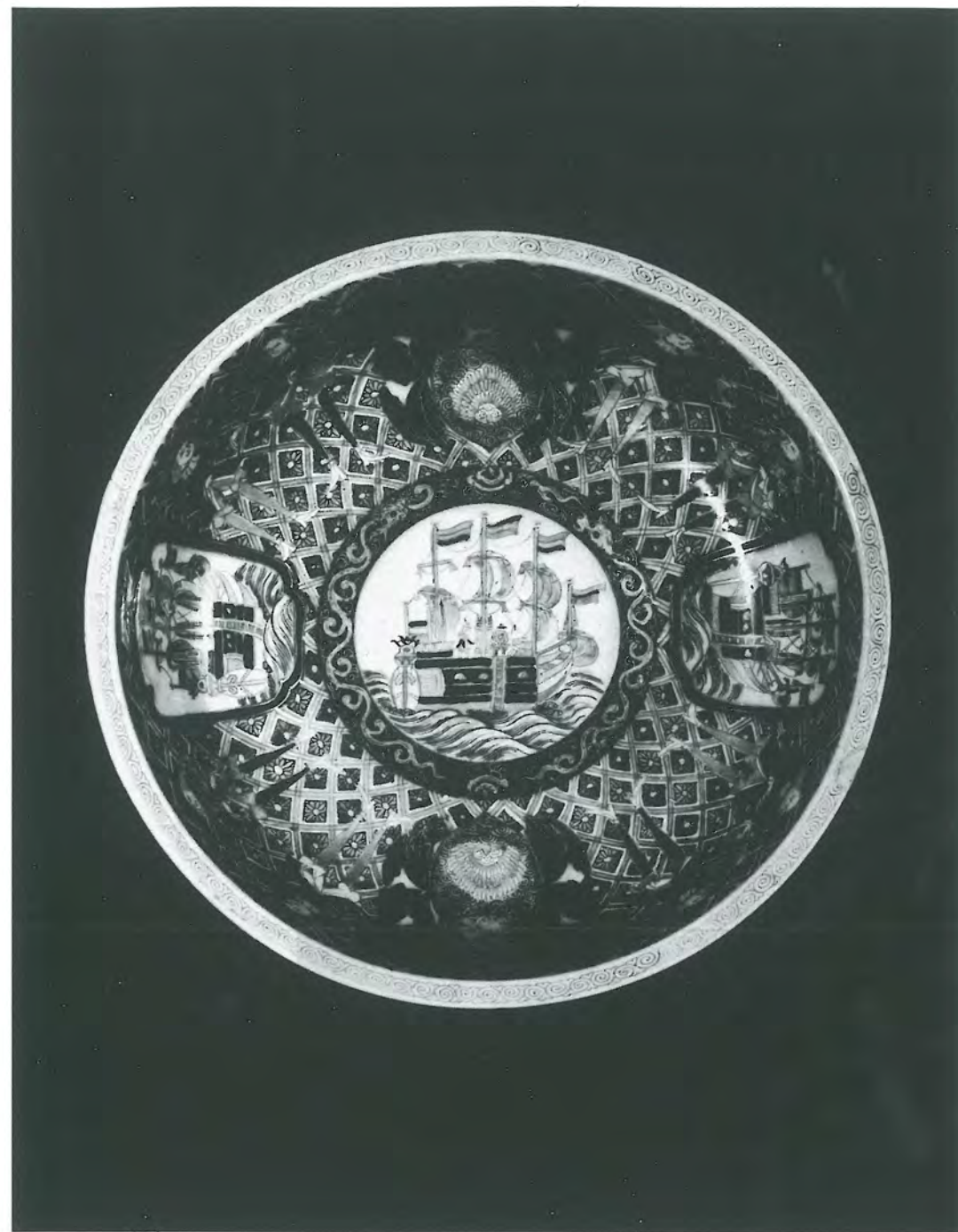
67. Неизвестный художник. Голландка. XVIII в.

68. Неизвестный художник. Голландец со слугами. XVIII в.

В администрации Нагасаки имелась специальная должность инспектора китайской живописи, импортируемой из-за границы. Он должен был записывать сведения о ввозимых картинах и копировать их. По должности он оказывался первым, кто осваивал новые приемы и технику иноземного искусства.

Особенно большое воздействие на японских художников, работавших в традиционной манере, оказал китайский живописец Шэнь Наньпин, приехавший в Нагасаки в 1731-м и остававшийся там около двух лет. Он писал главным образом цветы, скрупулезно прорабатывая детали и добиваясь почти натуралистического правдоподобия. Он открыл школу живописи в Нагасаки, куда приезжали учиться художники со всей страны, что способствовало широкому распространению нового «натуралистического» стиля в живописи.

Через Нагасаки попали в Японию и первые китайские гравюры, где применялись приемы линейной перспективы, вызвавшие широкий интерес и подражание. Постепенно в Нагасаки сформировалась местная школа графики, где сюжеты были так или иначе связаны с европейцами. И хотя по своему художественному уровню эти графические листы значительно уступали мастерским произведениям прославленных художников Эдо, Киото,



69. Чаша с изображением голландцев и голландских кораблей. XVIII в.

Осака, для людей, интересовавшихся западным искусством, они были привлекательны не только сюжетами, но и некоторыми приемами европейского искусства, в первую очередь перспективы, использовавшейся сначала робко, а позднее все более профессионально.

Распространяясь по всей стране, гравюры из Нагасаки тревожили умы, постоянно напоминая о существовании других стран и людей, ценностей, отличавшихся от привычных и знакомых. Любознательным они помогали прийти к мысли ближе познакомиться с «красноволосыми», узнать от них нечто новое, а затем и выучить их язык, чтобы читать привозимые ими книги. Не исключено, что для многих японцев XVIII века гравюры из



Нагасаки становились той первой отправной точкой, за которой следовало более пристальное вглядывание в иноземную культуру.

Фактически все художники, работавшие в «западном стиле» (весьма условный термин, означающий использование европейских сюжетов и отдельных изобразительных приемов в живописи и графике), или сами побывали в Нагасаки или через своих наставников и единомышленников познакомились с тем, что там происходило. Так называемая школа Нагасаки заслуживает специального внимания и как источник художественных идей, распространившихся отсюда по всей стране, и как центр голландского влияния в науке и искусстве.

Гравюра, создававшаяся в Нагасаки (ее называли нагасаки-э), — это ксилография с раскраской от руки или цветная ксилография с преобладанием



70. Хаяси Сихэй (?).
Голландцы за обедом.
1782

71. Вакасуги Исохати.
Сокольный. XVIII в.

ил. 40 коричневато-оливковых тонов. Большинство гравюр выпускалось без подписи, но по стилистическим признакам можно определить, в какой именно печатной мастерской она была исполнена. Иностранное влияние проявлялось в подражании китайской позднеминской гравюре и отчасти голландской гравюре на меди, а также в использовании европейских пигментов для раскраски и китайской бумаги для печати⁸.

По сравнению с процветавшей в Эдо, Киото и Осака гравюрой укиё-э, листы, создававшиеся в Нагасаки в начале XVIII века, кажутся примитивными по композиции и рисунку. Фигуры персонажей скованны и неподвижны, лица однотипны и условны. Но даже столетие спустя, когда гравюра Нагасаки заметно сближается с укиё-э, она сохраняет свою самобытность в тематике, экзотической с точки зрения японцев.

Существует предположение, что первые гравюры, печатавшиеся на плохой бумаге и продававшиеся по очень низкой цене, исполнялись бедными ремесленниками для заработка. Их покупали приезжие в качестве сувениров⁹. К середине XVIII века появились первые печатные мастерские (Хария и Тосимая), специализировавшиеся на выпуске гравированных карт Нагасаки и гавани. Мастерской Тосимая была выпущена первая карта с точной датой — 1764 год.

ил. 41 Самым распространенным сюжетом, сохранившимся на протяжении всей истории нагасаки-э, были корабли — голландские и китайские. Прообразом для таких изображений служили привозимые из Европы гравюры на меди и офорты (некоторые с раскраской) с видами порта в Амстердаме или гавани в Роттердаме. Такой мотив был одним из излюбленных в европейской графике XVIII века.

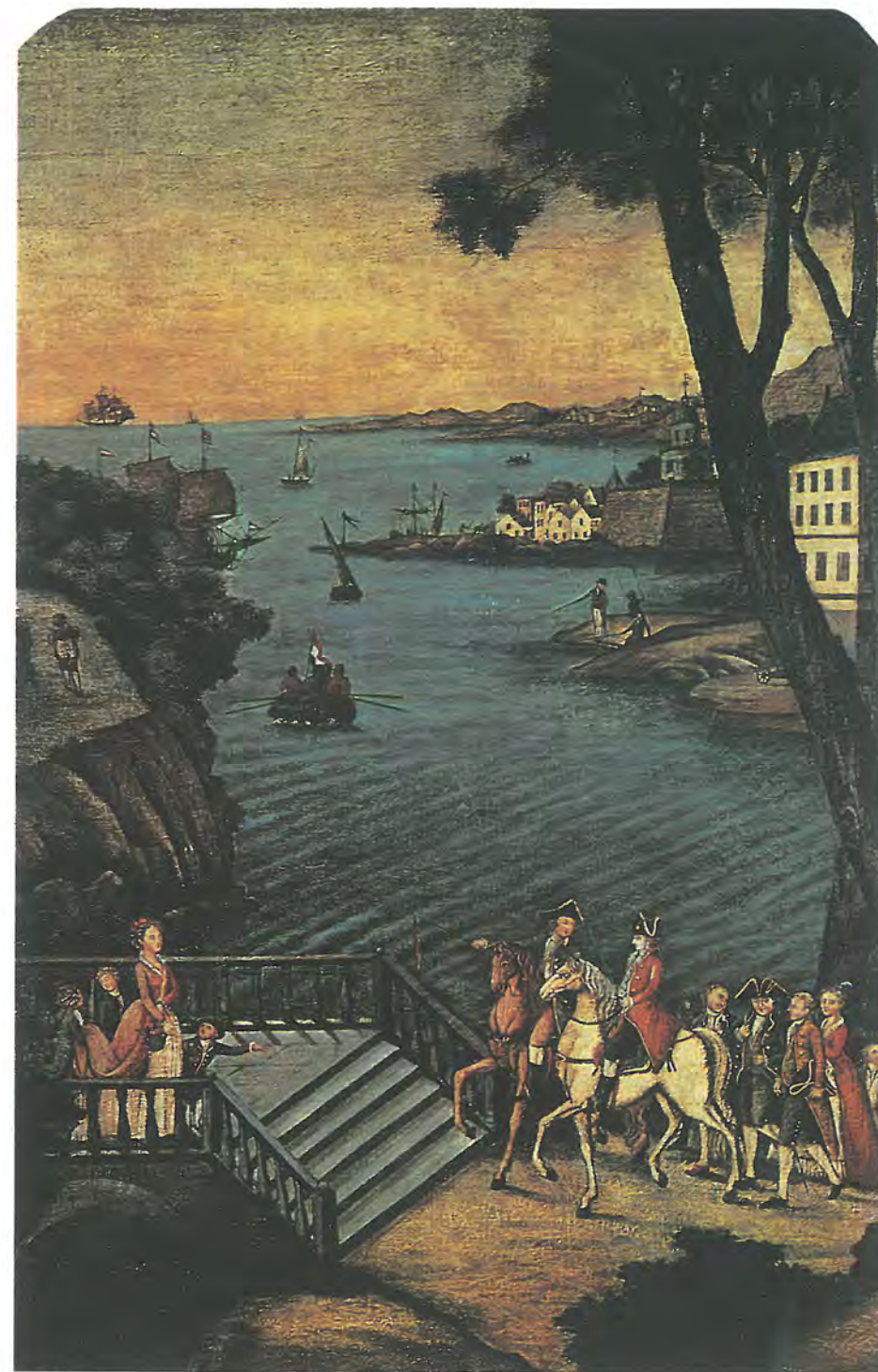
Гравюры с видом гавани Нагасаки и иностранными кораблями во множестве выпускались печатными мастерскими — Хария, Тосимая, Бункиндо, Ямато и другими.

ил. 67 Мастерская Хария специализировалась также на выпуске еще двух типов гравюр — изображения голландца (иногда в сопровождении яванского слуги) и китайца. Все эти гравюры были раскрашены от руки. Среди продукции мастерской Тосимая заслуживают специального упоминания листы с изображением голландской и китайской факторий (1780) и гравюра «Голландцы за обедом» (1782), приписываемая художнику Хаяси Сихэй (или Рин Сихэй).

ил. 39 Вид голландской фактории на острове Дэсима особенно интересен, так как дает возможность более наглядно представить себе ситуацию, о которой писали служащие компании. На гравюре территория, имеющая форму веера, видна как бы с птичьего полета. Кроме крупных иероглифов названия, гравюру сопровождают пояснительные тексты, рассказывающие о создании искусственного острова Дэсима, первоначально предназначавшегося для португальцев, и переселении сюда из Хирадо голландской фактории в 1641 году. Здесь можно рассмотреть все устройство острова с караульной перед мостиком, соединяющим его с берегом, с одной улицей в центре, небольшой площадью с флагштоком, одноэтажными и двухэтажными домами, фигурами японцев-переводчиков, гейш и проституток, постоянно посещавших Дэсима, поскольку европейским женщинам, даже если это были жены служащих, въезд в Японию был запрещен. Хорошо видна стена, окружающая факторию.

Изображение Дэсима было одним из первых нагасаки-э, попавших в Европу. Их привез в 1796 году Исаак Титсинг, один из самых образованных людей, служивших в должности управляющего факторией¹⁰.

Сохранилось несколько версий гравюры «Голландцы за обедом», одинаковых по композиции, но различающихся мелкими деталями, главным



72. Араки Ёгэн. Голландский порт. 1805

ил. 70

образом в орнаментации одежды, формой посуды на столе. Гравюра интересна как своего рода зарисовка с натуры да еще такой сцены, видеть которую в Нагасаки могли очень немногие. А для зрителя тут было все диковинным и экзотичным — от латинских букв надписи на стяге (он появился тут, конечно, из европейских батальных сцен — «триумфов») до самих персонажей, расположившихся вокруг стола в креслах с высокими спинками. Необычны для японского глаза были прически, одежда, головные уборы, посуда и даже еда на столе. Пустое кресло, видимо, намекало на



73. Кавахара Кэйга. Портрет семьи Бломхофф. Начало XIX в.

74. Кавахара Кэйга. Мадам Бломхофф с младенцем и няней. 1818

собственное присутствие автора на обеде, но он побоялся исполнить автопортрет, который был бы подтверждением его визита к «красноволосым», что категорически запрещалось. А с точки зрения изобразительных возможностей художник остается достаточно традиционным и в передаче пространства и в использовании линейного контура для характеристики фигур и предметов, во многом схематизированной и даже примитивной. На одном из вариантов гравюры имеется надпись: «Пояснение этой картины: вместо риса они используют пищу, сделанную из вареной пшеницы с мясом и дичью как приправой с добавлением фруктов. В качестве питья они употребляют особое вино красного цвета. Их способ еды отличается от нашего. Блюда сервируются отдельно, одно за другим»¹¹



Печатная мастерская Ямато, а вслед за ней и некоторые другие многократно повторяли еще один не менее необычный для японцев мотив — изображение жены управляющего факторией Бломхоффа с няней и младенцем (1818). Первоосновой для графических листов послужило живописное произведение самого крупного художника в Нагасаки начала XIX века Кавахара Кэйга. Появление этого группового портрета (как и еще одного, тогда же написанного Кавахара, — с самим управляющим, двумя женщинами, младенцем и яванским слугой) связано с драматической ситуацией, возникшей в связи с приездом мадам Бломхофф и маленького сына. Как уже говорилось, японская администрация запрещала появление европейских женщин в стране, и через два месяца несчастная жена управляющего вынуждена была отправиться обратно в Голландию, где вскоре умерла, так никогда больше и не увидевшись с мужем¹². На гравюре лица женщин и младенца переданы весьма упрощенно, а фигуры скованны и неподвижны. Художника привлекает в первую очередь необычность мотива: не только лица европейских женщин, так отличающиеся от лиц японок, но и их платья — с большим декольте и отделкой кружевом у мадам Бломхофф, с тканым узором (видимо, шерстяным) у няни.

С подобным же чувством удивления и любопытства художники Нагасаки изображали диких животных и птиц, привозимых иностранцами, — слона, верблюда, страуса, попугая (гравюры мастерской Бункиндо и других). Листы нагасаки-э засвидетельствовали все главные события в городе в течение второй половины XVIII и начала XIX века. Серии гравюр с пояснительными надписями были выпущены в связи с миссией русского посла Резанова в 1804 году (мастерская Бункиндо) и адмирала Путятина в 1853 году (мастерская Ямато).

Долгое время Нагасаки был центром не только искусства гравюры с иноземными сюжетами, но и единственным центром развития живописи европейского стиля, исполнявшейся как традиционными техническими средствами, так и маслом. Здесь же были созданы по образцу европейских первые гравюры на меди. Сюда приезжали учиться все, кто интересовался европейской наукой и искусством. Но, к сожалению, среди наставников не было профессионалов, и если врачи, служившие в фактории, могли дать достаточно квалифицированную информацию по медицине и отчасти естественным наукам, то уроками живописи руководили любители и скорее всего — малоодаренные. Даже привозившиеся из Голландии картины, становившиеся образцом для копирования, представляли собой отнюдь не самые выдающиеся образцы европейской живописи. Понятно, почему и уровень произведений, выходивших из-под кисти японских учеников, был весьма средним. Возможно, что тот «примитивный стиль», который был характерен для нагасаки-э, оказывал влияние на живописцев, работавших маслом.

Как и графиков, живописцев привлекали необычные сюжеты — пейзажи с голландскими кораблями, сцены соколиной охоты, портреты служащих фактории. Видимо, почти все художники, жившие в Нагасаки, а также приезжавшие туда на более или менее продолжительное время, испытывали иностранное влияние — либо китайское, шедшее от И Жаня и Шэнь Наньпина, либо голландское, а иногда и то и другое вместе. Живописцев интересовали и неизвестные им ранее технические приемы европейского искусства. Они осваивали их, копируя те немногие произведения, которые попадали в Японию, главным образом гравюры и иллюстрации в книгах. Все художники до того, как освоить живопись маслом, писали традиционными пигментами на шелке или бумаге. Таков «Иноземный пейзаж» (коллекция



75. Кавахара Кэйга (?). Вице-адмирал Путятин со свитой. 1853

Моди, США), исполненный Исидзаки Гэнтоку, одним из наиболее известных живописцев в Нагасаки середины XVIII века. Он сделал копию на шелке водяными красителями, скорее всего, гравюры, скрупулезно воспроизведя все мельчайшие детали архитектуры и природного окружения (при этом его особенно занимало отражение в воде) и используя цвет как раскраску, что заметно в изображении неба и облаков.

Еще один художник, работавший в Нагасаки в середине XVIII века — Мацуи Гэнтю, автор портрета голландца в красном камзоле (Кобэ, Музей искусства намбан). Фигура исполнена на нейтральном фоне. Художник стремился передать в первую очередь необычность облика иностранца — начиная от черт лица с крупным носом, седых длинных волос и кончая тщательно выписанными деталями костюма и длинной трубкой в руке. Но несмотря на это, изображение довольно условно, плоско, как и в аналогичных гравюрах того времени. Картины с изображениями иностранцев, видимо, пользовались спросом и многократно варьировались художниками самого различного профессионального уровня. Сохранилось несколько версий изображения голландца: на фоне пейзажа, а также парные композиции с японкой-гейшей (Иокагама, коллекция Тамба).

ил. 72

О большинстве художников Нагасаки можно судить лишь по одному или нескольким сохранившимся произведениям. Художнику Араки Гэнкэй принадлежит всего одна выполненная в виде традиционного вертикального свитка картина с изображением голландского корабля. В верхней части имеется длинная дидактическая надпись на голландском языке¹³. Произведений его сына Араки Гэнью до нас вообще не дошло. Больше повезло в этом смысле Араки Ёгэн, приемному сыну Гэнью (работал между 1790 и 1830), которому приписывается несколько полотен большого размера, исполненных маслом, на европейские сюжеты, в том числе сцена соколиной охоты (коллекция Морикава). По некоторым источникам известно, что Араки Ёгэн брал уроки у самодеятельного художника — врача, служившего в голландской фактории, Хермана Фейльке¹⁴.

Араки Гэнкэй, Исидзаки Юси, Вакасуги Исохати служили контролерами правительства за импортом произведений искусства в Нагасаки и благодаря этому знакомы с образцами западной живописи и графики, на которые они ориентировались в собственном творчестве.

ил. 71

Произведений Вакасуги Исохати известно немного. Его картина «Сокольник», исполненная в виде свитка на хлопчатобумажной ткани масляными красками (в настоящее время она заключена в раму), представляет собой по композиции цитату с гравюры немецкого художника Иоганна Элиаса Ридингера, изданной в Аугсбурге в 1729 году¹⁵. Однако японский живописец соединил мотив западной гравюры — галопирующего всадника — с изображением крепостной стены, часто встречавшейся на китайских графических листах в европейском стиле. Это позволило ему построить композицию большого масштаба на вертикальном свитке. В картуше Исохати сделал надпись латинскими буквами, сообщающую о собственноручном исполнении им картины. Ее, по справедливому замечанию Боксера, вполне можно было бы принять за произведение незначительного европейского художника, если бы не ошибки в голландской надписи¹⁶.

Самым известным художником Нагасаки, работавшим в начале XIX века, являлся уже упоминавшийся Кавахара Кэйга. Его отец был родственником Араки Гэнью, через которого Кэйга мог впервые познакомиться с приемами европейского искусства. Весьма вероятно, что в совершенствовании мастерства ему помогал немецкий врач фон Зибольд, прибывший в 1823 году для работы в голландской фактории и активно участвова-

вший в пропаганде западной науки (ему даже разрешили читать лекции в частном учебном заведении Нарутаки). Подтверждением этому может служить тот факт, что Кавахара Кэйга выполнил для книги Зибольда «Нишпон» рисунки растений и животных¹⁷.

Кawahara Кэйга был единственным японским художником, которому было разрешено посещать голландскую факторию на острове Дэсима. Благодаря этому многие его работы запечатлели такие события, которые другие японцы никогда не могли наблюдать. Невозможно с уверенностью говорить о том, что его картины написаны с натуры, но, несомненно, они воспроизводят реальных людей в разных ситуациях, таких, например, как хирургическая операция кровопускания, игра в бильярд, торжественный обед и другие. Уже упоминались исполненные Кавахара Кэйга рисунки для гравюр, выпущенные печатней Ямато, со сценами прибытия русской эскадры адмирала Путятина.

Кawahara Кэйга был одним из самых активных портретистов Нагасаки. Наиболее известны его групповые портреты семьи управляющего фактории Бломхоффа как подготовительные для гравюр, так и имевшие самостоятельное значение. В Муниципальном музее искусства намбан в Кобэ хранится такой портрет 1817 года с застывшими фигурами и маловыразительными лицами персонажей, зато тщательно выписанными деталями одежды и мебели. Сам Бломхофф изображен сидящим в кресле, его жена — на диване, но при этом они находятся в неопределенном пространстве, так как написаны на нейтральном фоне, как обычно исполнялись традиционные японские портреты.

Средства европейского художественного языка — передача объема и пространства с помощью светотени и линейной перспективы — осваивались не только в живописи маслом, но и в традиционной живописи на шелке и бумаге водяными красками, а также в гравюре укиё-э, распространяясь далеко за пределы Нагасаки.

IV Европейские влияния на традиционную японскую графику и живопись

Как было отмечено, подлинные произведения европейской живописи фактически были неизвестны в Японии. Поэтому листы гравюр в глазах японцев представляли вообще все западное искусство и обычно назывались картинами. Особенно популярны были ведуты из-за необычного построения пространства. Такие гравюры стали пользоваться большим спросом в связи с появлением аттракциона — *Laterna Magica*. Он представлял собой ящик, внутри которого помещали оптическую линзу (а иногда и зеркало) и картинку, которая производила на японцев ошеломляющее впечатление из-за эффекта уходящего вдаль пространства, передававшегося с почти реальной достоверностью. Этот аттракцион был впервые завезен в Японию в 1686 году и в начале XVIII века приобрел огромную популярность. Японские художники в подражание картинкам с видами европейских городов и пейзажей стали изготавливать собственные, уже на японском материале. Они получили название «перспективные картины» (уки-э), и свойственные им приемы передачи пространства вскоре стали применяться в произведениях, уже не предназначенных для «волшебного фонаря».

Одним из первых в 1720—1730-х годах в профессиональной графике применил линейную перспективу Окумура Масанобу. Он выполнил несколько необычных гравюр очень большого размера с подчеркнутым перспективным построением, что указывает на его знакомство с голландскими гравюрами на меди¹. Эти произведения имели шумный успех и оказали значительное влияние на развитие всей японской графики последующего времени. Новый прием Масанобу использовал в трактовке традиционных сюжетов — сцен в кварталах развлечений, в популярном театре Кабуки. Одна из самых знаменитых гравюр Масанобу передает интерьер театра во всех деталях, начиная от размещения многочисленных зрителей и кончая актерами на сцене.

Эффекту перспективы помогает изображение архитектурной конструкции здания с прямыми линиями балок, как бы отмечающих вдали воображаемую точку схода. Такое построение способствовало и единству композиции. «Перспективные» гравюры Масанобу были повторены многими его современниками. Гравюры уки-э исполнял и Тоёхару, живописец и основатель знаменитой школы графиков Утагава. Около 1770 года он применил перспективное построение в гравюрах с изображением пейзажей, частично копирующих произведения европейских авторов. Одна из таких работ находится в парижском музее Гимэ и воспроизводит Большой канал в Венеции. Из собрания фон Зибольда происходит лист Тоёхару «Голландские рыбаки». К этой же группе произведений примыкает и «Снегопад в Голландии» (или «Необычный снегопад»). Городские пейзажи Утагава Тоёхару были предвестием известных серий Хокусая и Хиросигэ.

Под влиянием картинок для «волшебного фонаря» были созданы графические листы прославленного художника Маруяма Окё. К 1759 году относятся его раскрашенные от руки гравюры на дереве с подчеркнутой иллюзией глубины и далекого пространства — «Состязание лучников в храме Сандзюсангэндо», «Вид от храма Киёмидзу-дэра». Широко известен его

«Праздник в Сидзё-гавара», рассчитанный на зеркальное отражение с помощью оптического «волшебного фонаря».

Однако в творчестве Маруяма Окё такие гравюры были лишь кратковременным эпизодом, а прославился он как живописец традиционного стиля, в пределах которого были использованы приемы европейского искусства. В отличие от Масанобу, стремившегося не столько к реалистическому воспроизведению действительности, сколько к достижению композиционного единства произведения, Маруяма Окё привлекала возможность более точной и достоверной передачи объекта. По мнению авторитетного ученого М. Кавакита, Окё пытался реформировать традиционную живопись². Известно, что он писал и маслом, хотя неясно, когда и у кого он мог учиться. В его работах чувствуется интерес к натуре, ее тщательное и пристальное наблюдение. Сохранилось несколько альбомов зарисовок Окё, безусловно исполненных с натуры (к этому он призывал и своих учеников), а также альбом со скрупулезно выписанными изображениями растений, названия которых обозначены в надписях, что указывает на возможность копирования какого-то европейского атласа.

Появившиеся во второй половине XVIII века иллюстрированные книги по ботанике и зоологии оказали значительное влияние на художников не только западной ориентации, но и на работавших в традиционной манере, тем более что изображение цветов, деревьев, птиц, животных занимало ведущее место в школах Кано и Римпа. Многие художники специально изучали ботанику и делали копии трудов западных ученых. Одним из них был наставник Маруяма Окё монах Юдзё. Он намеревался составить книгу о животных и растениях, для которой, видимо, и были исполнены Окё зарисовки трав, насекомых, бабочек и цветов.

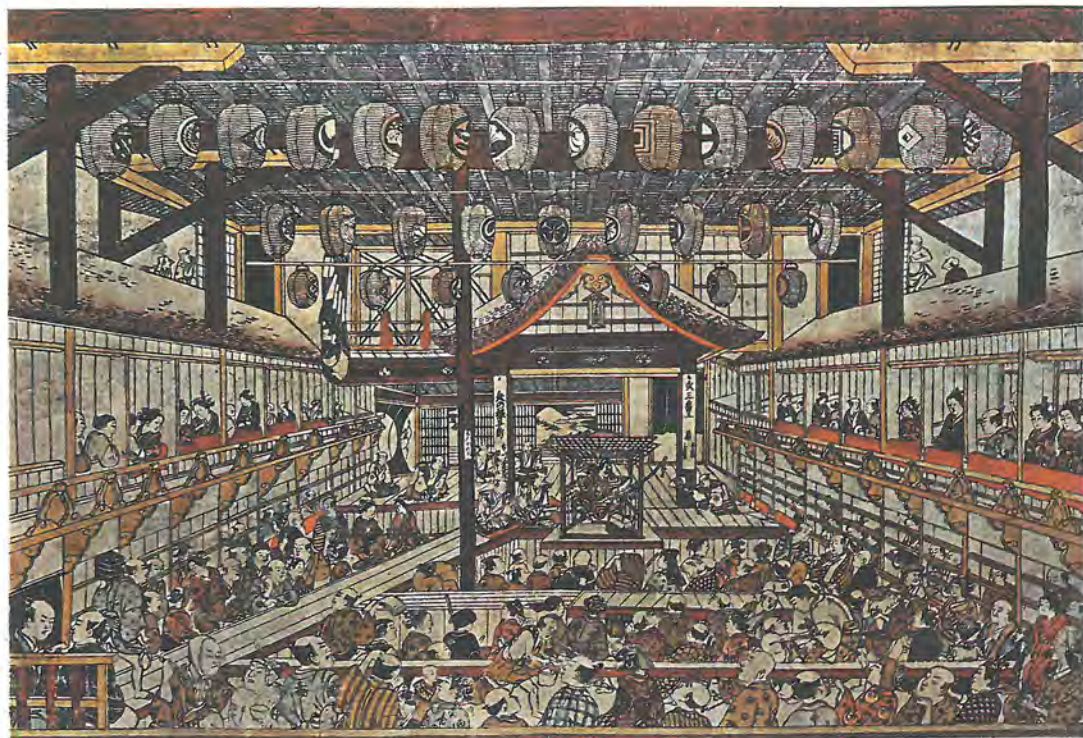
Творчество Маруяма Окё — весьма характерное явление в японской художественной культуре второй половины XVIII века с точки зрения соответствия запросам времени. Он сделал небезуспешную попытку в традиционных картинах (свитках и ширмах с нейтральным или золотым фоном) применить светотеневую моделировку в лепке объема и элементы перспективы в построении пространства. Его популярность и слава были необычайны: выходец из крестьянского сословия, он в конце жизни выполнял заказы как для императорского двора, так и для сёгуна. Картины Окё пользовались неизменным успехом у богатых горожан, отвечая их вкусам и сохраняя при этом высокий художественный уровень. Используя традиционную тематику, он открывал мир природы, наблюдаемый глазом, почти осязаемый и потому особенно близкий человеку. В росписи парных ширм «Сосны под снегом» конкретность в передаче могучих стволов деревьев, тяжелых хлопьев снега, осевших на иглах и пригибающих книзу ветки, не мешает ощущению величия природы и одновременно сохранению декоративных качеств ширмы, что было характерно для произведений выдающихся мастеров прошлого. Но в отличие от работ художников прошлых столетий, у Маруяма Окё не следует искать философских обобщений или политических символов силы и власти, как это было, например, у Кано Эйтоку. Окё как бы призывает радоваться открывающемуся перед глазами миру, его вечной красоте и исчезающей прелести каждого мгновения. Яркий талант живописца позволил ему найти ту единственно возможную точку сопряжения натурной достоверности в передаче предметного мира и условности живописи с декоративностью цвета, повышенной ролью силуэта и общего композиционного ритма. Это особенно наглядно проявилось в ширме с изображением молодых сосен на золотом фоне из собрания Городского художественного музея в Фукуока (1772).

ил. 76

ил. 77

ил. 78

ил. 79



76. Окумура Масанобу. Интерьер театра. 1740-е

В сходной манере писал его ближайший сподвижник и единомышленник Мацумура Гюсюн, основатель так называемой школы Сидзё, в произведениях которого более явственное, чем у Окё, традиционное лирическое начало соседствует с тягой к натурной достоверности в передаче предметных форм.

Для нашей темы очень важно понять корни необычайной популярности «натуралистической» школы Маруяма — Сидзё, которая сформировалась именно во второй половине XVIII века, то есть одновременно с распространением произведений в западном стиле. В японской культуре это было время, когда существенно менялись критерии правды в литературе и искусстве и одновременно изменялось представление о роли художника и его индивидуальности.

Здесь можно напомнить, что и в Европе век Просвещения породил разные художественные концепции. Идеалы барокко вытеснялись, с одной стороны, изысканностью и гедонизмом рококо, с другой — тягой к естественности, к природе в сентиментализме. Очень сильны, особенно в конце XVIII века, и тенденции реализма, теоретическое обоснование которого содержится в «Салонах» Дидро, в «Лаокооне» Лессинга и в целом ряде других работ.

В Японии теоретические трактаты художников западного стиля вносили важный вклад в общую полемику о предназначении живописи, в чем-то смыкаясь с взглядами своих современников, а в чем-то резко от них отличаясь. Здесь проявилось еще одно существенное отличие второго этапа контактов с европейской культурой в XVIII веке от предшествующего. Если

в конце XVI и начале XVII века процесс этот проходил фактически изолированно от остальной японской культуры, не соприкасаясь с идейным и стилевым развитием традиционной живописи, то теперь, напротив, ученые и художники, причастные к изучению европейского искусства, постепенно сопоставляли исторический опыт японского искусства прошлого с вновь открывающимися возможностями использования опыта зарубежного. При этом обсуждение достоинств европейской живописи оказывалось связанным с животрепещущей проблемой, волновавшей почти всех художников традиционных направлений и школ — проблемой правды в искусстве и проблемой общественной пользы искусства.

Нельзя сказать, что идеал правды (макото) в искусстве был принципиально новой категорией, появившейся лишь в XVIII столетии. К подлинной правде, истине японское искусство стремилось и в период Хэйан (X—XII вв.), и в период Камакура (XIII—XIV вв.), и в более поздние времена. Но при этом в понятие правды всякий раз вкладывалось содержание, характеризовавшее свою эпоху. Теоретических работ, посвященных собственно живописи, в Японии было немного вплоть до XVII века. Но поскольку ведущим видом художественного творчества на протяжении многих веков была литература, главным образом поэзия, то поэтика стиха, тщательно разрабатывавшаяся многими поколениями теоретиков, становилась основой осмысления главных принципов всех видов искусства, в том числе и живописи. Это единство законов всех видов искусства связано было и с целостным взглядом на мир, ориентацией творческой деятельности человека на законы, свойственные миру природы, желание действовать в согласии с ними.

В Энциклопедии японской литературы (Нихон бунгаку дайджитэн, т. III) говорится: «Макото — неизменный, всепроникающий дух японской литературы. Макото всегда лежало в ее основе, начиная с периода Нара...»³. По мнению многих японских ученых, макото — универсальный принцип японской литературы. Еще в X веке знаменитый поэт и теоретик Кино Цураюки говорил, что писатель изображает то, что видит и слышит, то есть воссоздает образы реальности. Как известно, с отношением к реальности связано и понимание правды в искусстве. Если в учении буддизма утверждалась иллюзорность мира, то и поиск истины выводился за его пределы. Формы реального мира считались брэнной оболочкой, способной лишь намекать на истинную суть мироздания, указывать путь к поискам Абсолюта.

По традиции, идущей от китайской средневековой теории искусства, высший смысл творчества состоял в поисках таких видимых глазом форм предметного мира, которые бы передавали внутренний, потаенный смысл, великую гармонию, одушевляющую все и вся, постоянную и бесконечную изменчивость бытия. Изменчивость, подвижность представлялись более важными, чем собственно предметная оболочка вещей и явлений. Поэтому и в теории живописи утверждалась как основополагающая категория ритма. Ритмическая структура произведения предполагает такую его организацию, которая исключает натурное видение, но создает собственное художественное пространство, упорядоченное на основе эстетических критериев, свойственных данной культуре.

В Японии XVIII века эти принципы воодушевляли творчество художников так называемой школы Нанга, или Бундзинга («живопись ученых», «живопись интеллектуалов» в переводе термина «вэнь жэнь хуа» с китайского языка). Они развивали традиции общерегионального стиля, утверждая значительность и независимость личности художника, ценность его индивидуального почерка. Но и у них, в особенности самых ярких предста-



77. Утагава Тоёхару. Необычный снегопад. 1770-е

78. Маруяма Окё. Состязание лучников в храме Сандзюсангэидо. 1759

вителей этой школы, таких как Икэ-но Тайга и Ёса Бусон, заметно стремление к изучению и воспроизведению природы в соответствии с законами их жанра. Так, используя китайские приемы живописи, они иногда писали пейзажи на японские сюжеты (в свитке «Вечерний снегопад» Бусона, по мнению профессора С. Нома⁴, ясно угадывается вид Киото). Ёса Бусон был не только известным живописцем, но и прославленным поэтом. В его трехстишиях большую роль играет зрительный образ, они напоминают быстрые зарисовки с натуры.

Но наиболее близкие к живописи тенденции правдивости, «натурности» изображения жизни проявились в прозе, а позднее в гравюре. Еще в конце XVI века, с выходом на арену экономической и культурной жизни нового сословия горожан-тёнин (торговцев и ремесленников), постепенно начала формироваться и достигла высокого расцвета к концу XVII столетия принципиально новая для Японии культура с собственными идеалами, в том числе и идеалом правды. Прагматическая жизненная ориентация этого сословия, привязанность к материальным, конкретным вещам способствовала формированию и иной системы ценностей как в жизни, так и в искусстве. По мере увеличения экономического влияния городского сословия и его культурной активности свойственные ему пристрастия и взгляды на смысл и значение искусства в жизни получали все более широкое распространение в японском обществе. В произведениях литературы горожане превыше всего ставили занимательность сюжета, часто насыщенного бытовыми подробностями, а в живописи и гравюре — изображение сцен городской жизни с подчеркнутой повествовательностью и множеством деталей, которые можно было рассматривать, узнавая приметы реальной действительности. Возможность такого узнавания становилась критерием оценки произведений, правда искусства приравнивалась к правдоподобию.

В литературе этот метод был характерен для повестей и романов укиё-дзоси, в изобразительном искусстве — ранней живописи на бытовые сюжеты и гравюры укиё-э. В контексте средневековой культуры буддийский термин «укиё» означал «горестный, бренный мир», противопоставлявшийся «высшему миру» сверхреальности. Но в сознании горожанина XVII—XVIII веков это понятие оказалось связанным с представлением об «изменчивом мире», влекущем к земным радостям и наслаждениям. Для городского сословия жизненные удовольствия и развлечения были своего рода компенсацией отсутствующих возможностей и прав в других сферах жизни, в первую очередь в социальной. Горожане были лишены не только доступа к политической власти, но ограничены даже в своей предпринимательской деятельности. «На протяжении XVII века городская культура Японии проходит поистине огромный путь. Все большее количество произведений искусства создается для новой аудитории — горожан, чья жизнь, интересы, заботы и вкусы диктуют художественному творчеству свою проблематику, сообщают ему особый нравственный и эстетический заряд. Предметом искусства становится жизнь города и его обитателей с присущими ей конфликтами. Процесс демократизации культуры вызывает к жизни новые формы театрального, изобразительного и словесного искусства»⁵.

Крупнейшим представителем новой литературы в XVII веке был Ихара Сайкаку, чей творческий метод может быть охарактеризован термином — реалистичность (в отличие от реализма XIX века), ибо «он возникает в известной степени стихийно. Способ этот направлен на описание единичного. Это единичное уже ощущается писателем как



характерное для эпохи, действительности, среды, но это характерное еще не типизировано»⁶. Реалистичность Сайкаку проявляется в стремлении к конкретности описаний, ситуаций, деталей. Теперь правда (макото) понимается как верность факту, тому, что «видит глаз и слышит ухо», но буквально, а не в переносном смысле, как это было в прошлом. Однако конкретный и точный в деталях, Сайкаку вовсе не правдоподобен в сущности, в понимании человеческой личности и внутренних мотивов ее поведения.

Точно таким же соединением правдивости и условности отмечено искусство гравюры укиё-э, развитие которого началось в конце XVII века и достигло высокого расцвета в начале XVIII века. Японская ксилография — особая большая тема, лишь отчасти связанная с интересующей нас проблематикой. Здесь важно подчеркнуть характерную для этого вида искусства демократичность тематики, тяготевшей к реалиям городской жизни — кварталов развлечений, театра Кабуки, городского, а позднее и не только городского пейзажа. Как и романы Сайкаку, искусство гравюры отмечено «реалистичностью» в стремлении зафиксировать явления окружающей действительности. Но при этом художники использовали тот язык, который был свойствен этому виду творчества. Для человека, воспитанного на традициях европейского искусства, японская гравюра представляется весьма условной. Ее особенности можно определить словами, принадлежащими великому японскому драматургу начала XVIII века Тикамацу Модзаэмону: «Некто сказал: „Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они недостаточно разумно обоснованы и не похожи на правду“». Тикамацу ответил на это: «Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой

79. Маруяма Окё. Сосны под снегом. XVIII в. Деталь

80. Тани Бунтё. Цветы в вазе. Копия с картины Виллема ван Ройена. 1790



границы между правдой (тем, что есть) и вымыслом (тем, чего нет)... Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и родится наслаждение искусством...»⁷.

Это высказывание можно отнести к эстетической оценке всякого художественного произведения, а в связи с интересующими нас проблемами оно важно для сопоставления с взглядами художников и теоретиков, привлеченных европейским искусством, которое казалось им лишенным каких-либо условностей и именно потому оценивалось выше традиционного. Конкретность и правдоподобие, делавшие картину своего рода дубликатом реальности, представлялись самым главным достоинством, а отсутствие таких качеств лишало, по их мнению, произведение познавательного смысла, делало его бесполезным.

Поворот к правдивости, к реалистичности, характерной для японского искусства и литературы XVII и XVIII веков, стимулировал интерес к европейскому искусству с его способностью точного воспроизведения действительности. К сожалению, художники «западного стиля» не имели ни малейшего представления о подлинных вершинах европейской живописи и ее великих открытиях, сделанных в том числе и голландскими мастерами XVII века. Они узнавали европейское искусство по произведениям самого среднего уровня, случайно оказавшимся в Японии. Но даже эти скромные поделки становились для японцев открытием новых миров, опрокидывавшим вековые представления о возможностях живописи.

В немногих картинах европейских художников, попадавших в Японию, поражала воображение точность и особая вещественность в передаче предметов, их достоверность. Так, например, сохранились восторженные отзывы о картине голландского художника Виллема ван Ройена, изобразившего букет цветов в вазе (1725). Ее копировали многие японские живописцы. Известный ученый-голландовед писал о ней: «В очертаниях цветов, в форме плодов, в рисунке птиц, бабочек, жучков такая правдивость цвета, такое проникновение в форму, такой блеск, что, глядя на эту картину, кажется, будто сидишь в прекрасном саду и благоухание аромата пропитывает рукава твоей одежды. Поистине мастерство, с которым жизнь скопирована на этой картине, кажется похищенным у самого Творца!»⁸.

Японцы заинтересовались западным искусством после изучения европейских наук — астрономии, математики, медицины, ботаники. Результатом этого были глубокие мировоззренческие сдвиги, постепенное разрушение целостной картины мира, которая была свойственна средневековой эпохе. Великому японскому поэту XVII века Мацуо Басё принадлежат слова: «Если предмет и я существуют отдельно, истинной поэзии не достигнуть»⁹. А его современник — живописец Огата Корин уже пытался собственные зарисовки с натуры использовать как подготовительный материал для декоративных росписей. Рисование с натуры означало существенное изменение традиционного метода, исходившего из ощущения целостности мира и человека как его органической части, то есть из слитности субъекта и объекта, на которой настаивал Басё. Теперь это единство нарушалось, возникала возможность «взгляда со стороны» на природу, натуру, возможность «наблюдения» в отличие от средневекового «созерцания». В свою очередь взгляд на предмет со стороны должен был повлиять и на восприятие окружающей среды, пространства.

Развитие эмпирических знаний и осознание эстетической ценности реального мира вело к отказу от умозрительного образа, к воспроизведению

непосредственных впечатлений от реальности. Свойственные средневековому художественному сознанию «образы представления» вытеснялись «образами восприятия». В этом и состояло конкретное воплощение тех изменений в понимании правды, о которых шла речь. Эмпирическое знание о мире, перенесенное в картину, коренным образом влияло на изображение на плоскости, что отчетливо было видно в произведениях школы Маруяма-Сидзё. Если Басё при всей его новаторской роли отстаивал идею «образов представления» в искусстве, то Тикамацу считал, что необходим синтез «образов представления» и «образов впечатления» для создания полноценного произведения высокого художественного уровня. Художники западного стиля пытались идти еще дальше и целиком опираться на воспроизведение натуры, перенося в картину конкретные визуальные наблюдения.

V

Ранга — «голландская живопись» в Японии

Интересовавшиеся Западом ученые-голландоведы (рангакуся) были самыми образованными людьми своего времени. Небольшая группа энтузиастов, они сочетали знание традиционных наук, то есть целого корпуса гуманитарных дисциплин, включавших книги конфуцианского канона, произведения китайской классической литературы, основы стихосложения, каллиграфии и живописи, с теми, пусть скудными, сведениями из области европейской медицины, астрономии, географии, изобразительного искусства, которые попадали в Японию. Интерес к Западу для японцев XVIII века часто был чреват преследованиями и гонениями. Он становился также источником серьезных внутренних противоречий.

Ученый-голландовед, получивший образование по традиционной системе, оставаясь японцем, должен был приобрести навыки европейского мышления хотя бы в самой первоначальной форме. Это оказывалось трудным, а порой и непосильным делом.

Подобные коллизии особенно отчетливо проявились в судьбе тех, кто помимо европейских наук занимался еще и искусством. Среди них наиболее значительны и интересны уже упоминавшийся Хаяси Сихэй, он же Рин Сихэй (1738—1793), Хирага Гэннай (1729—1780) и Сиба Кокан (1747—1818). Их объединяла необыкновенная жажда знаний. Существует предание, что Хирага Гэннай, увидав заинтересовавшую его голландскую книгу, продал все свое имущество, чтобы ее купить. Нагасаки был для них олицетворением Запада, недаром и Хаяси и Сиба свои записки о поездке в этот город называли путешествием на Запад.

Эти люди впервые осознали, что их страна занимает на карте мира малое пространство по сравнению с могущественными и процветающими, как им казалось, западноевропейскими странами, что создавало почву для утопических представлений о далеких государствах с разумным и справедливым правлением. «Величие европейских стран обусловлено их замечательными законами, благодаря которым им удастся поддерживать у себя порядок и мир», — писал Хаяси Сихэй¹. Поскольку японцам неведомы были произведения европейской художественной литературы, они считали, что ее вообще нет ввиду бесполезности. «В Европе принято в первую очередь думать о пользе государства», — писал Хонда Тосиаки, видный ученый, интересовавшийся главным образом экономическими проблемами. — «Поэтому там имеется Академия, которая проверяет все книги, прежде чем их печатать...»². Свои мысли о западной цивилизации голландоведы подкрепляли соображениями о ее более древнем возрасте, по сравнению с Востоком, и потому большим опытом и мудростью. Сиба Кокан считал, что самая старая в мире страна — Германия, а Япония возникла относительно недавно: «Вот почему наука здесь так неразвита, а мышлению так не хватает глубины»³. Как не вспомнить в этой связи о том, что Вольтер постоянно подчеркивал древность китайской цивилизации и писал, что «китайцы уже четыре тысячи лет, еще в те времена, когда мы не умели читать, знали все, что действительно нужно людям...»⁴.

Мысль об отсталости собственной страны вызывала у японцев стремление как-то исправить положение. Они были одержимы заботой о пользе и благе государства, доказывая правителям преимущества западных методов управления на конкретных, часто весьма курьезных примерах.

Большинство рангакуся интересовались в первую очередь медициной, имевшей наиболее широкое практическое применение (понятие медицины включало ботанику, химию и другие естественные науки). Многие занимались также астрономией, что поощрялось правительством, заинтересованным в составлении точного календаря.

Хаяси Сихэй, ученый, поэт и художник, сосредоточил внимание на географическом положении Японии, что привело его к мысли о полной неподготовленности его страны к отражению возможной агрессии со стороны Запада, Китая и России. После поездки в Нагасаки в 1775 году он написал свой географический труд, а затем многие годы посвятил главной книге своей жизни, которую он озаглавил «Военные беседы для морской страны». Основная идея книги состояла в том, что Японии необходим военно-морской флот, ибо в Европе имеется развитая военная техника, а у Японии нет ни одного военного судна.

Распродав собственноручно выполненные карты и листы гравюр, главным образом с изображением голландских кораблей (что, видимо, делалось для подтверждения мыслей, высказанных в книге), Хаяси собрал деньги для издания своего труда. Первый том вышел у него на родине в городе Сэндай в 1787 году, а через четыре года и все издание целиком было напечатано в столице. Однако по доносу он был объявлен опасным преступником, распространяющим ложные сведения, и посажен в тюрьму в Эдо. Хаяси предвидел возможность преследования и в предисловии писал, что для него главное — его мысли и польза государству, а не судьба автора. Однако случилось так, что пострадал не только автор, высланный на родину и заточенный там, но были сожжены печатные доски с текстом книги. Хаяси впал в глубокую депрессию и через год скончался от горя.

Как удивился бы этот ученый-энтузиаст, веривший, что Запад, в отличие от Японии, управляется разумно и справедливо, если бы узнал, что за полвека до уничтожения его труда по приказу французского парламента палач сжег на ступенях главной лестницы Дворца правосудия в Париже «Философские письма» Вольтера, названные современником «главной книгой века».

Такова ирония исторической судьбы утопий.

Трудно судить о наследии Хаяси Сихэя — художника, поскольку сохранилось лишь несколько приписываемых ему гравюр, в том числе лист «Голландцы за обедом», о котором уже шла речь.

Выдающимся во многих отношениях был еще один «западник» — Хирага Гэннай. Поражает широта его интересов и многообразие талантов. Один из самых образованных и широко мыслящих людей своего времени, ботаник, минераловед, знаток горного дела, Хирага писал политические трактаты, был драматургом и прозаиком, автором сатирического «Жизнеописания весельчака Сидокэна», герой которого побывал в фантастических странах великанов и карликов, Китае, Голландии, на острове женщин. По своему пафосу обличения уродства и нелепости окружающей действительности эта книга близка знаменитому «Путешествию Гулливера» Д. Свифта, появившемуся около четырех десятилетий спустя. Заметим кстати, что герой японского автора побывал в «фантастической» стране Голландии, а герой Свифта в не менее фантастической для европейца того времени Японии!



81. Одано Наотакэ. Вид на озеро Синобадзу. Конец XVIII в. Деталь

Хирага Гэннай был и поэтом. Примечательно то, что он ввел в трехстишия, написанные им по традиционным канонам, приметы своего времени:

Родную страну ишу
Компасом магнитным.
Туман вокруг⁵.

152 Свою деятельность он начинал как домашний врач одного из влиятельных феодальных князей, пославшего его усовершенствоваться в Нагасаки. Попав через год в столицу Эдо, Хирага сумел встретиться с членами



82. Хирага Гэннай. Портрет женщины. 1769

голландской миссии во время ее ежегодного посещения правителя страны и задать им множество вопросов, связанных с западными науками. Во время второго визита в Нагасаки в 1768 году он познакомился с переводчиком и ученым Когю Ёсио, который помог ему перевести ботанический труд Ремберта Додонеуса. Тогда же Хирага Гэннай опубликовал работу о свойствах асбеста, основанную на голландском переводе статьи из немецкой энциклопедии. Первым в Японии он построил простейшую электрическую машину. Заинтересовавшись производством керамики, Хирага предложил начать разработки каолина на острове Амакуса близ побережья Кюсю для выпуска продукции на экспорт.

ил. 82

В Нагасаки Хирага Гэннай познакомился с техникой западной живописи и стал активным ее пропагандистом. Собственных его работ почти не сохранилось. С его именем связывают женский портрет, исполненный в 1769 году. Как удалось установить японским ученым, это свободная копия правой части европейской картины с двумя фигурами. Хирага несколько изменил пропорции лица, но сохранил все детали прически и украшений в волосах женщины⁶. Конечно, по сравнению даже со средним уровнем портретной живописи Европы того времени картина Хирага кажется грубой и примитивной. Но если вспомнить, что это была одна из первых попыток создать «европейское произведение» в Японии, использовать возможность живописи маслом для передачи объема, фактуры, то этот портрет должен был потрясать воображение современников. В нем удивляла натурная правдивость воспроизведения лица человека — цвета кожи, глаз, губ, чего никогда не было в традиционных произведениях.

В 1773 году Хирага Гэннай получил приглашение от главы феодального клана Акита стать консультантом по добыче меди. В это же время он начал давать уроки европейского искусства самому князю Сатакэ Сёдзану, а затем и его приближенным, в том числе Одано Наотакэ (1749—1780). Вскоре в Акита возник второй, кроме Нагасаки, центр развития живописи «голландского стиля».

Сохранился рассказ о том, как Наотакэ впервые пришел на урок, и Хирага Гэннай попросил его нарисовать сдобную пышку сверху. Забрав набросок, он сказал: «Непонятно, что это — колесо от телеги или, может быть, поднос?» — после чего стал обучать Наотакэ законам светотени⁷.

Случай этот имел место летом 1773 года, а в декабре, когда Гэннай вернулся в Эдо, Наотакэ приехал к нему и жил у него целых пять лет. Несмотря на то, что Наотакэ был послан в Эдо для изучения металлургии, он большую часть времени отдавал живописи. Известно, что он был вынужден вернуться в Акита в декабре 1777 года, но потом пробыл еще год у Гэннаи в Эдо с начала 1778 года. Наотакэ делал быстрые успехи: всего через год после начала его обучения у Хирага Гэннаи им были исполнены иллюстрации к упоминавшемуся переводу книги «Tafel Anatomia», сделанному известным ученым и врачом Сугита Гэмпаку, вышедшей в том же 1774 году.

ил. 81

Две картины Одано Наотакэ — «Пейзаж с пионами» (Акита, коллекция Ямагата) и «Вид на озеро Синобадзу» (собственность префектуры Акита) — показательны с точки зрения того, как осваивались элементы европейской изобразительной системы, как постепенно и с большим трудом пытался художник преодолеть тяготевшие над ним стереотипы. В «Пейзаже с пионами» всю правую часть картины занимает изображение скалы, исполненное в традиционной технике, но с более ясно выраженным затенением. Около скалы написаны пионы в натуралистическом стиле школы Шэн

Наньпина с детальным изображением лепестков, тычинок, листьев. Левая часть композиции — дальний план с низким горизонтом. Здесь располагается пейзаж, по духу напоминающий голландский, с маленькими домиками, отражающимися в воде озера. Масштабно этот дальний план никак не связан с передним, то есть по существу в картине нет разворачивающегося и уходящего вдаль пространства, но использован метод кулисного построения, применявшийся и в традиционном пейзаже. Первый план подчеркивался приближенной к плоскости картины «передней кулисой» (тут это скала и пионы), а дальний план — «задней кулисой», зрительно находящейся на неопределенном расстоянии от передней.

Тот же принцип можно наблюдать в картине «Вид на озеро Синобадзу», где заметно стремление художника к сюжетному обоснованию композиции и поиск более естественного сопряжения переднего и дальнего плана через то же самое кулисное построение композиции.

Творческая деятельность Одано Наотакэ продолжалась всего семь лет, но влияние его на развитие живописи европейского стиля оказалось очень значительным. Примененные им композиционные приемы стали характерным признаком так называемой «Акита-ранга» (голландской живописи Акита), объединившей целый ряд художников. Их живопись не представляла собой чего-то принципиально нового, но опиралась на эклектическую смесь многих влияний, среди которых преобладали приемы натуралистической школы Шэн Наньпина и элементы европейской перспективы и светотени. Главным акцент делался на изображении в крупном масштабе предметов переднего плана, сопоставлявшихся с преувеличенно уменьшенным масштабом дальнего плана. При диагональном построении композиции это давало эффект глубокого пространства картины.

ил. 83

На примере произведений Сатакэ Сёдзана (1748—1785) видно, как интерес к иллюстрациям в европейских научных книгах влиял на особенности работ живописцев. В городском музее города Акита сохранились альбомы зарисовок Сёдзана, выполненных тушью и минеральными красками. Это изображения птиц и животных, исполненные с тщательной детализацией. Возможно, на основе подобных рисунков Сёдзан писал большие картины, такие как «Сосна и птица» (Акита, коллекция Нара).

Сопоставляя натуралистически переданный ближний план и дали в «Пейзаже с озером и горами», он следует за Одано Наотакэ. Этот пейзаж является свободной репликой с гравюры Йорга Гёртеля, в свою очередь основывающейся на живописном произведении Ф. Габермана. Сравнение гравюры и картины Сёдзана показывает, насколько тоньше в разработке пространства, общей тональности, композиционном единстве европейский мастер и на каком еще первоначальном, ученическом этапе находится японец. Примечательно, что Сёдзан на свободной поверхности картины тщательно воспроизводит не только голландскую надпись, но помещает три иероглифа названия, подчеркивая тем самым плоскость бумажного листа (что было естественно для традиционной живописи, но находилось в противоречии с воспроизведением пространственной дали). Уместно напомнить, что в дальневосточной живописи подчеркивание плоскости бумаги или шелка было актом утверждения их ценности, поскольку пустой белый лист сам по себе рассматривался как бесконечное пространство, глубину которого художник намечал с помощью определенных знаков — изобразительных мотивов, в то время как европейский художник Нового времени стремился передать на плоскости иллюзорное пространство, адекватное воспринимаемой глазом реальности. Пространство «западной» картины становилось продолжением реального, а символическое пространство «вос-

точной» картины оставалось несопрягаемым с миром, в котором находился зритель.

Наивное стремление к достоверности и передаче натуры, характеризующее все работы Сёдзана (такую, в частности, как «Ирисы и нож»; Акита, коллекция Нара), было главным пафосом творчества художника. Об этом свидетельствуют его теоретические труды, воплотившие не только собственные взгляды и размышления живописца, но созданные, по-видимому, под сильным воздействием Хирага Гэнна, прямые ссылки на устные высказывания которого имеются в тексте трактата Сёдзана.

Сатакэ Сёдзан оставил два теоретических труда — «Гахо корё» («Основы живописи») и «Гадзу рикай» («К пониманию живописи»). Оба они посвящены главным образом сравнению возможностей европейской и традиционной японской живописи. Для понимания и правильной оценки всей ситуации, сложившейся в Японии конца XVIII века вокруг европейского искусства и науки, эти документы представляются чрезвычайно важными.

VI Сиба Кокан и его открытия

Однако прежде чем подойти к анализу теоретических положений, изложенных в трактатах Сёдзана, необходимо познакомиться с деятельностью самого крупного представителя «голландской живописи» в Японии конца XVIII—начала XIX века. Это Сиба Кокан, прославленный ученый, естествоиспытатель и общественный деятель, человек разносторонних талантов. Автор трактата «Беседы о западной живописи», он во многом развивает мысли Сатакэ Сёдзана.

Сиба Кокан пришел к занятиям европейским искусством уже после того, как значительное время профессионально работал в традиционной графике и живописи. Он был человеком, постоянно искавшим новые пути в искусстве и науке.

В молодости, как и большинство современных ему начинающих живописцев, он пошел на выучку к одному из представителей ортодоксальной школы Кано — Кано Ёсинобу, но вскоре покинул его и стал брать уроки у художника Сё Сисэки, усвоившего стиль живописи, сложившейся в Нагасаки после Шэнь Наньпина и перенесшего его в Эдо. Сё Сисэки работал также в стиле мастеров Нанга, в основном в графике. Для Сиба Кокана учеба у Сисэки была не только освоением двух наиболее значительных стилевых принципов того времени. Через Сисэки он познакомился с Хирага Гэннаем и учеными рангакуся, что значительно повлияло на его судьбу. Видимо, тогда же он впервые увидел европейские гравюры, заинтересовавшие его перспективным построением пространства.

Незадолго до смерти прославленного мастера укиё-э Судзуки Харунобу (1725—1770) Сиба Кокан стал его неофициальным учеником, исполнял цветные ксилографии в стиле Харунобу и даже взял себе имя Харусигэ. После смерти мастера он некоторое время подделывал его подпись, но гравюры, сделанные Коканом, распознаются по несоответствию в трактовке фигур на переднем плане и дали с перспективным построением, как, например, в «Наслаждении прохладой на веранде» (Токио, Национальный музей) и «Красавицах на балконе второго этажа» (там же). Работы Сиба Кокана в стиле Харунобу разрушали единство гравюры как произведения, исполненного в определенной художественной системе. В этом смысле эксперимент можно назвать негативным. Свойственным произведениям Харунобу неизобразительные функции цвета противоречили идеям достоверности, точности передачи натуры, которыми уже тогда начинал увлекаться Кокан.

Овладев мастерством гравюры на дереве, Сиба Кокан продолжал совершенствоваться и в живописи китайского стиля. Сохранился рассказ о том, как, будучи приглашен в поместье даймё Датэ, он развлекал гостей, исполняя наброски на заданную тему, и рисовал без перерыва в течение двенадцати часов. Называя сам себя «безудержный Кокан», он во всех сферах своей деятельности стремился к вершинам, к максимальным результатам. Со свойственной ему страстностью он начал изучать европейское искусство. Видимо, это относится к 1768 году, когда он познакомился с Хирага Гэннаем. Но одновременно рос его интерес и к европейским наукам;

становились более тесными связи с кружком ученых, среди которых были такие выдающиеся люди, как врач Маэно Рётаку, ученый Оцуки Гэнтаку, автор первого учебника голландского языка «Лестница к голландской науке», и другие. О своих связях с Гэнтаку он потом напишет в трактате о западной живописи. Через ученых-рангакуся он получил возможность познакомиться с рядом книг, в том числе по европейскому искусству. Возможно, именно это привело его к мысли начать изучение голландского языка.

С помощью Оцуки Гэнтаку он перевел руководство¹, посвященное европейской гравюре, и увлекся гравированием на медных досках, секрет которого со времен иезуитов был забыт и утрачен².

ил. 85

В 1783 году Кокан исполнил свой первый офорт «Вид от святилища Мимэгури в Эдо» (Кобэ, Музей искусства намбан). В этой работе Кокан прежде всего демонстрировал свое владение новой техникой (где он находился, конечно, на первоначальной ступени в использовании возможностей линии, штрихового пятна), а также линейной перспективой в передаче пространства на плоскости. Некоторые огрехи были скрыты при помощи раскраски офорта от руки. Однако уже через год, когда были выполнены гравюры с видами знаменитых окрестностей столицы, он добился большей точности построения пространства, но тоже не без помощи активной раскраски для усиления теней, очертаний облаков и других деталей. С увлечением перспективой связаны его гравюры для «волшебного фонаря», скопированные с европейских оригиналов, — «Серпентайн в Гайд-парке» и «Вид санаториума» (обе — частное собрание, Япония).

Американский ученый К. Френч в своей книге о жизни и творчестве Сиба Кокана³ утверждает, что не меньшее, а возможно и большее, влияние на Кокана-художника оказал не сам Хирага Гэннай, для которого живопись была лишь одним из эпизодов его занятий западной наукой, а рано умерший Одано Наотакэ. Их познакомил Гэннай. К. Френч считает, что элементы линейной перспективы в гравюрах в стиле Харунобу появились под воздействием Наотакэ⁴.

Влияние живописных приемов школы Акита совершенно явно просматривается в целом ряде произведений Сиба Кокана с изображением птиц, цветов, растений. Свойственная художникам Акита эклектичность заметна и у Кокана уже на уровне тематики, тяготеющей к китайскому по происхождению жанру «цветы-птицы» в соединении с натуралистической трактовкой внешнего облика объектов: строения листьев и цветов, оперения птиц. Эклектичность проявилась и в выборе материалов — шелка или бумаги и масляных красок. Такова, например, картина «Ива и водопад зимой» (Нью-Йорк, коллекция К. и Д. Пауэрс). Правда, скрупулезная точность в передаче строения тела птиц и мельчайших деталей оперения наводит на мысль о знакомстве автора с ботаническими и орнитологическими атласами или другими книгами европейского происхождения, что отвечало его общему пристрастию к естественным наукам.

Во всех произведениях этого круга просматривается усвоение и других уроков живописи Акита с присущим ей сочетанием почти совпадающего с плоскостью картины укрупненного переднего плана и исполненного в мелком масштабе дальнего плана с низким горизонтом. Но Сиба Кокан более тщательно строит такое сопоставление, сглаживая его резкость с помощью промежуточных деталей, более свободного расположения предметов переднего плана, смелого использования открытого горизонта и незаполненного пространства верхней части картины.

Несмотря на то что точных датировок произведений Сиба Кокана очень немного, К. Френч считает, что работы, стилистически близкие живописи

Акита и исполненные скорее всего в первой половине 80-х годов, могут свидетельствовать о том, что Кокан был знаком с техникой живописи маслом до своей поездки в Нагасаки в 1788 году. Это произошло благодаря его близости с Хирага Гэннаем и Одано Наотакэ.

Налет примитивного натурализма, который бросается в глаза при взгляде на картины японских художников западного стиля периода Токугава, объясняется не только их первыми шагами в овладении приемами европейской живописи, но и чисто техническим несовершенством использовавшихся ими орудий и материалов. Недаром их произведения стали называть «доро-э» («грязные картины»). Краски, которые они употребляли, были очень плотными, непрозрачными. Основу красителей составлял мел, смешивавшийся с соевым маслом. Окрашивающие пигменты — растительные и минеральные — применялись местные (только прусская синяя привозилась из Голландии). В различных пропорциях добавляли клей, камедь, яичные желтки. Поскольку настоящего полотна, использовавшегося художниками в Европе, не было, картины писали на ткани из конопли, на дереве или на бумаге. Кокан писал также на шелке. Японские художники не умели делать подмалевок, как не знали они и лаков, покрывающих законченную картину и придающих краскам особую прозрачность и легкость. Из-за несовершенства материалов многие картины в западном стиле дошли до нас в плохой сохранности, а некоторые просто погибли. Безусловно, техническое несовершенство и незнание некоторых важных приемов влияли на художественный результат.

Кроме того, работая с новыми для них материалами, все художники западного стиля, в том числе и Сиба Кокан, сохраняли зависимость от традиционной кистевой техники в наложении цвета и использовании линии. Это было настолько органично для них, что они не могли уйти от этого при всем желании (не надо забывать, что все они без исключения продолжали при письме иероглифов пользоваться той же кистью, какой исполнялась и традиционная картина). А как известно, в живописи маслом сам тип мазка, его фактура всегда играли большую роль.

Важнейшим событием в жизни Сиба Кокана и его эволюции как живописца европейского стиля было путешествие в Нагасаки в 1788 году, где он не только познакомился с работавшими там художниками, но и увидел много новых для себя книг.

Для художников западного стиля весьма важной оказалась уже упоминавшаяся книга по анатомии, переведенная на японский язык в 1774 году⁵. Она явилась первым доступным им руководством по анатомически правильно изображению человеческого тела, и помещенные в книге иллюстрации использовались как образцы для копирования. Они открывали возможность приблизиться к пониманию пластических особенностей европейской живописи. Книга эта, конечно, не могла пройти мимо Сиба Кокана. Существуют разногласия по поводу того, когда именно в руки Кокана попала «Книга великого художника» Г. Лересса, которую он, по его словам, получил в подарок от Исаака Титсинга и выучился по ней писать маслом. Однако известно, что Титсинг покинул Японию в ноябре 1784 года, и в Нагасаки они никак не могли встретиться. Можно предположить, что Кокан получил эту книгу раньше, во время голландской миссии в Эдо в 1780 или в 1782 году, где участвовал Титсинг, что, правда, не подтверждается произведениями самого Кокана. Скорее всего он получил издание от другого лица, возможно от Хирага Гэнная.

Еще одна книга, которую внимательно изучали и Сиба Кокан и другие японские художники, — это «Энциклопедия животных и птиц» Й. Йонсто-



83. Сатакэ Сёдзан. Сосна и птица. 1785

84. Сиба Кокан. Вид Фудзи на пути от Имаи к Тонэгава. 1812

85. Сиба Кокан. Вид от святилища Мимэгури в Эдо. 1783



на ⁶. Наконец, упоминание в трактате Кокана о человекообразных указывает на знакомство с книгой Валентийна ⁷.

Европейские иллюстрированные издания были не только богатейшим источником информации для японских ученых и художников, но и оригиналом для копирования. Они открывали возможность нового взгляда на мир, новых знаний о человеке как с точки зрения его анатомического строения, ранее неведомого японцам, так и способностей разума. В европейских книгах содержались и бесценные сведения для художников, интересовавшихся европейским искусством. Например, в книге Лересса было семьдесят иллюстраций, показывавших методы зарисовок, наложения теней, построения перспективы, а также дававших примеры жанров европейского искусства — портрета, пейзажа, натюрморта и других.

Как указывает К. Френч ⁸, одним из главных источников жанровых композиций Сиба Кокана стала книга священника Абрахама ван Сант-Клара «Кое-что для всех» ⁹, написанная в 1699 году и многократно переиздававшаяся в Европе. Она была составлена из набора моральных наставлений, приложимых к различным занятиям, главным образом профессиям ремесленников. Каждый краткий отрывок сопровождался иллюстрацией, выполненной в технике офорта. Сиба Кокан использовал несколько таких офортов как сюжетную основу для своих картин. Он не делал точных копий, а рисовал свободные вариации на избранную тему. Интересно проследить, как именно изменял японский художник европейскую модель, от каких деталей композиции отказывался и что добавлял.

В своей книге К. Френч публикует офорты, на которые ориентировался Сиба Кокан, и сравнивает с ними его картины — «Голландец на пристани», «Бочары», «Лавка оловянной посуды», «Корзинщик». Несмотря на наличие перед глазами образца (а может быть, и из-за его отсутствия в момент работы над картиной, так как художник мог сначала делать наброски, по которым потом строил свою композицию, на что указывает его «Корзинщик», исполненный традиционной кистью и тушью), Кокан далек от точности воспроизведения офортов. Речь идет не только об анатомической неправильности фигур, у которых торс, голова, конечности сведены к простейшим геометрическим объемам, но о присущей всем им статичности, неестественности и застылости в передаче жестов и движений. Это в полной мере относится и к фигуре мужчины на пристани и к поднявшему деревянный молоток бочару. Человек, нагнувшийся над корзиной рядом со стоящим («Голландец на пристани»), оказался бы вдвое меньше, если бы встал рядом с ним. Видимо, подсознательно художник приближает к японскому этническому типу и лица своих персонажей. Естественный для европейского мастера фиксированный источник освещения и распределение в соответствии с ним более или менее затененных частей, позволяющих передать структуру и объем предметов, становится трудно преодолимым препятствием для японского живописца.

ил. 87

В картине «Голландец на пристани» Кокан существенно изменил формат картины по сравнению с офортом и придал ей ясно выраженную вертикальность. Изогнутое дерево с обнаженными ветвями имеет, безусловно, «восточное происхождение» и призвано как-то скрадывать и оживлять зияющую пустоту верхней части композиции. В картине «Бочары» Кокан, напротив, изменяет формат в сторону горизонтальности, перемещает архитектурный декорум справа налево и добавляет открытый дальний план (опять-таки изображая дерево для фиксации переднего плана — принципиальный элемент в традициях школы Акита), что в целом лишает центральную фигуру динамики, подчеркивает вялость жеста и стаффажность осталь-

ных фигур. Весьма непоследователен Кокан и в передаче пространства, что выражается в неумении выстроить линейную перспективу с помощью постепенного масштабного уменьшения фигур от переднего плана к дальнему. Во всех картинах, выполненных по офортам, Кокан упростил дальний план, сведя к минимуму детали и отказавшись от их пластической разработки, создававшей в оригиналах особую «насыщенность» пространства объемными формами. Правда, надо помнить, что Кокан брал за первооснову небольшой черно-белый офорт, превращая его в картину значительного размера, написанную масляными красками. Проблема колорита, как ее решали европейские живописцы, фактически не осознавалась японским художником, у которого цвет больше напоминал раскраску и выглядел грубым. Кокан использовал несколько ярких пигментов, которые он пытался сгармонизировать единым серо-коричневым цветом фона, как, например, в картине «Обсуждение теории Коперника, или Диспут ученых» (Токио, коллекция Ябумото), написанной на двусторочной ширме. Трудно сказать, решение какой задачи представлялось наиболее важным художнику, когда он сочетал японскую форму картины с европейской техникой живописи маслом и европейским сюжетом. Возможно, тут сплелись его интересы ученого, размышлявшего над гелиоцентрической теорией, с интересами живописца, стремившегося овладеть новым изобразительным языком.

В течение месячного пребывания в Нагасаки Кокан регулярно посещал собрания ученых-рангакуся во главе с врачом и переводчиком Косаку Ёсио. Ему удалось также получить разрешение на посещение голландской фактории на острове Дэсима и голландского корабля, стоявшего в гавани. Позднее он даже совершил поездку в Хирадо, где первоначально находилась голландская фактория и где в доме ученого Мацуура Сэйгана сохранились голландские книги.

Дружеские контакты с учеными-рангакуся способствовали занятиям западными науками, тем более что они рассматривались как необходимая ступень к овладению приемами западного искусства. В опубликованных позднее трудах по астрономии, зоологии, географии Сиба Кокан помещал собственные гравюры, воспроизводившие иллюстрации из европейских книг: видимые в телескоп пятна на солнце, рельеф лунной поверхности, приборы — секстант, компас, глобус. Не удивительно, что Сиба Кокан не считал свои гравюры и даже картины маслом более важными, чем научные штудии.

На обратном пути из Нагасаки в Эдо Кокан совершил восхождение на гору Фудзи и на гору Акиба, посетил святилище в Исэ. Его «Дневник путешествия на Запад» («Кокан сайю рёдан»), изданный лишь в 1815 году, наряду с текстом содержит множество зарисовок пейзажей, фигур жителей из разных мест, в том числе голландцев из Нагасаки. Исполненные в обычной для японского художника манере — тушью и кистью, эти зарисовки с натуры отличаются большой непосредственностью и свежестью восприятия. По пути в Нагасаки Кокан зарисовал знаменитые «обрученные скалы» (они соединены канатом из рисовой соломы) в Футамигауре, которые считаются символом двух богов — родоначальников японского народа Идзанаги и Идзанами. Даже в ксилографическом воспроизведении иллюстраций к дневнику сохраняется непринужденная легкость зарисовки кистью и передается живость впечатления, которые оказываются полностью утраченными в картине, написанной маслом на основе этого наброска десять лет спустя, в 1798 году ¹⁰.

Целый ряд гравюр, связанных с впечатлениями от путешествия, Кокан исполнил после возвращения в Эдо. Среди них «Вид на гору Фудзи от Ябэ

ил. 86



в провинции Суруга» и «Вака-но ура на полуострове Кии» (обе — Художественный музей, Хомма). Их самое главное достоинство в новом взгляде на природу, стремлении запечатлеть конкретный вид местности, которая прежде как в стихах, так и в живописи подвергалась обязательной идеализации или связывалась с циклами времен года. Кокан пытается передать красоту национальной природы как она есть, безотносительно к каким бы то ни было ассоциациям.

164 Изображение горы Фудзи — этой национальной святыни Японии — имело для Сиба Кокана особое значение. Он знал, что во время ежегодной миссии в Эдо голландцы охотно раскупали продававшиеся на пути их



86. Сиба Кокан. Обсуждение теории Коперника, или Диспут ученых. XVIII в. Деталь

87. Сиба Кокан. Голландец на пристани. 1780-е

165 следования дешевые гравюры с изображением горы. Из этого Кокан сделал заключение, что Фудзи — самая красивая гора на свете, и решил изобразить ее с максимальной достоверностью: «Живопись замечательна тем, — писал он, — что позволяет увидеть то, чего в настоящий момент нет перед твоими глазами. Если картина неверно передает предмет, она лишается чудесной силы искусства. Фудзи-сан — единственная в своем роде гора на свете; иностранцы, желающие увидеть ее, могут сделать это только с помощью картин. Но если художник следует ортодоксальной китайской школе, его картина не передает подлинный облик Фудзи; такая картина будет полностью лишена магической силы, которой обладает живопись. Дать точ-

ное изображение Фудзи возможно только посредством голландской живописи»¹¹.

Одна из таких попыток Кокана — картина «Вид Фудзи от реки Сумида» (Токио, коллекция Такамидзава). По принципу композиции она близка работам Одано Наотакэ и Сатакэ Сёдзана с четко обозначенным и жестко выписанным передним планом, где даже изображение собаки представляется таким же неодушевленным предметом, как скала, бревно, застывшие в неподвижности парусные лодки.

ил. 84

Сибя Кокан исполнил целую серию картин с изображением горы Фудзи, как бы предвосхитившую знаменитые графические серии Хокусаи. Они не все равнозначны по мастерству. Были среди произведений на эту тему и явные удачи, как, например, «Вид Фудзи на пути от Имаи к Тонэгава» (1812, Сан-Франциско, Музей искусства Азии), выполненный в виде свитка на бумаге, но масляными красками. Если в произведениях на европейские сюжеты Сибя Кокан ориентировался на иллюстрации в книгах или гравюры, то в пейзажах Японии его теоретическая установка на работу с натуры могла получить реальное воплощение. Первый шаг к этому был сделан еще в пробных графических листах и офорте «Вид от святилища Мимэгури». В картинах с видами Фудзи он старался усовершенствовать композицию, добиваясь большей конкретности, отказываясь по возможности от подчеркнутого выделения переднего плана, что ему и удалось в картине «Вид Фудзи на пути от Имаи к Тонэгава». Эффект пространственной глубины достигается не только расположением уменьшающихся в масштабе парусных лодок по водной поверхности, но и градацией цвета, создающей иллюзию разной освещенности ближнего и дальнего плана. Величественная снежная вершина Фудзи и небо с облаками написаны гораздо тоньше, чем на других картинах цикла, создавая ощущение световоздушной среды, что редко давалось японским художникам западного стиля. Именно в пейзажах Сибя Кокан продемонстрировал с наибольшей убедительностью возможности живописи маслом, сделав шаг от чистой достоверности визуального опыта к эстетической значительности воспроизводимого ландшафта. Он отказался от канонических примет традиционного жанра мэйсэ-э с воспроизведением знаменитых местностей и от обязательных примет времен года, сделав шаг к новому осмыслению природы вне зависимости от привычных установок. Еще важнее было утверждение в живописи фиксированной точки зрения. Это означало взгляд на природу «со стороны», то есть ощущение себя вне природного универсума. Но это означало и серьезную концептуальную перестройку сознания, оказавшуюся непосильной для Сибя Кокана.

Крупным художником — современником Сибя Кокана — был Аодо Дэндзэн (1748—1822). Настоящее его имя было Накада Дэнкити. Но всесильный канцлер токугавского правительства Мацудайра Саданобу, на службе у которого художник находился в течение двадцати лет, за его большие успехи в копировании голландских карт и искусстве гравюры в европейском стиле пожаловал ему псевдоним Аодо, означающий «Павильон Азии и Европы».

Если для Сибя Кокана работа над гравюрами и офортами была лишь одной из сторон его многообразной деятельности, то Аодо Дэндзэн целиком посвятил себя этим видам искусства. Начиная он, как и другие художники, ставшие приверженцами европейской техники гравирования, с овладения традиционной живописной манерой. Современники вспоминали, что его увлеченность искусством была так велика, что он забывал о еде и сне. Среди учителей художника были мастера школы Нанга, несколько эклектичный Тани Бунтё и художник-монах Гэссэн, считавший себя последова-

телем традиций Сэсю, но после встречи с Сибя Коканом пробовавший силы и в западной манере. Картина на ширме «Гора Асама» (ок. 1804, Токио, Национальный музей) — самый ранний пример его живописи в голландском стиле. Известно, что писал ее Аодо Дэндзэн не с натуры, а на основе иллюстрированного издания, принадлежавшего Тани Бунтё. Тем не менее художник стремился к точному воспроизведению всех деталей, что отличало живопись ранга, а также к перспективной передаче уходящего вдаль пространства. Специальные густо замешанные минеральные пигменты имитировали живопись маслом.

Аодо Дэндзэн интересовала не столько теория, сколько техника западной живописи и графики, возможность практического применения ее в работе. Из книги «Комо дзасува» Морисима Тюрё, одного из учеников Хирага Гэнная, опубликованной в 1787 году и касавшейся различных вопросов европейской науки и искусства, в том числе техники гравюры и офорта, он почерпнул необходимые ему сведения. Возможно, что он использовал и книги, имевшиеся у Сибя Кокана. Через своего могущественного патрона он получил весьма редкую и дорогостоящую азотную кислоту для травления офортов. Хотя Сибя Кокан не был непосредственным учителем Аодо Дэндзэна, он, безусловно, повлиял на его увлечение техникой европейской гравюры и офорта. Аодо был знаком с произведениями Кокана, о чем свидетельствуют произведения, исполненные на сходные сюжеты, — «Вид от святилища Мимэгури», «Мост Рёгоку» и другие.

ил. 88

Помимо обычных оттисков на бумаге, Аодо Дэндзэн изготавливал целые серии гравюр-сувениров, отпечатанных на кусочках ткани с бахромой, продававшихся в специальных папках. Это нововведение скорее всего было связано с семейной традицией: старший брат художника имел мастерскую и занимался особым видом крашения тканей с мелким узором¹². В молодости и сам Аодо принимал участие в этом деле.

ил. 89

Как и многие другие, Аодо Дэндзэн интересовался привозимыми голландцами гравюрами и книгами с иллюстрациями. Он их копировал, нередко внося существенные коррективы или сочетая мотивы из нескольких произведений. Например, в исполненном в 1809 году офорте «Вид городской площади в Германии» (Токио, Национальный музей), основанном на гравюре «Руины Древнего Рима», выпущенной в Лондоне в 1756 году, Аодо изменил не только дальний план, но отказался от главных архитектурных мотивов, полностью перекомпоновав всю композицию. Как отмечает профессор Масанобу, художник следовал принципу «трех граней» в передаче светотени, описанном в теоретическом трактате Сибя Кокана¹³.

Серия гравюр, исполненных между 1809 и 1814 годами, как на японские, так и европейские сюжеты, свидетельствует о свободе владения техническими приемами и значительно возросшем композиционном мастерстве художника. Он превзошел всех своих современников в технике европейской гравюры, которой был предан до конца жизни. В гравюре «Памятник поэту Басё у каскада Окума» (1814, Токио, Национальный музей), использованной в качестве фронтисписа стихотворного сборника одного из поэтов хайку, особенно наглядно видны все особенности Аодо Дэндзэна как последователя Сибя Кокана и одновременно предшественника Хокусаи. Это проявилось, с одной стороны, в стремлении следовать законам линейной перспективы в построении пространства и значительной конкретности в трактовке деталей, но с другой стороны — в смелости композиции и величественной эпичности образа природы. Вслед за другими художниками западного направления творчество Аодо Дэндзэна способствовало разрушению стереотипного представления о традиционной стилистике как единственно

возможной в искусстве. Долгие годы совершенствуя свое мастерство в работе над офортами, он добился расширения представления об изобразительных возможностях европейского искусства, подводя к мысли об эстетической выразительности, а не только прагматической его роли, как думали многие современники художника.

Пейзажи художников западного стиля были важным шагом вперед в овладении приемами европейского искусства. Они демонстрировали и существенное изменение в традиционном отношении к природе, которая в течение тысячелетий была «мерой всех вещей». Теперь впервые была сделана попытка взгляда на природу «со стороны», что означало выделение человека из родовой природной целостности, обретение им самостоятельной значительности. Человек теперь должен был вести отсчет от самого себя, находить новый масштаб измерений для окружающего мира.

VII Теория живописи «западного стиля» и ее значение для развития японского искусства

Знакомство с европейскими прикладными науками было решающим фактором, повлиявшим на изменение традиционных миропредставлений и у самих ученых-рангакуся и у художников, работавших в «западном стиле». Одним из первых, как уже отмечалось, изучать рангаку начал Хирага Гэннай, посетивший в первый раз Нагасаки еще в 1752 году, а затем вторично в 1770-м. Он привлек внимание к западным наукам и ученых и своих учеников-художников¹. То, что голландская наука основывалась не на отвлеченных умозаклечениях, а на фактах, заставляло оценивать ее выше китайской и японской науки. Сиба Кокан говорил, что в Китае и Японии вообще не существует науки, и он был прав в том смысле, что на Дальнем Востоке статус научных дисциплин имели только гуманитарные знания, а он имел в виду знания естественнонаучные, прикладные. Большие последствия имело критическое отношение к китайской цивилизации, впервые столь остро проявившееся в Японии в конце XVIII века². Китай всегда был источником основополагающих идей и миропредставлений, этических норм, эстетических ценностей. Теперь эти идеи стали или отвергаться вовсе или претерпели существенную переоценку. Возникали сомнения относительно того, во что верили в течение более тысячи лет.

Это касается не только науки, но и искусства, его теоретического осмысления. В отличие от значительно развитой собственной теории литературы, эстетические основы живописи практически не разрабатывались японскими авторами, а появившиеся в XVII и XVIII веках работы почти дословно повторяли мысли китайских авторитетов. В 1748 году в Японии была издана знаменитая китайская художественная энциклопедия «Слово о живописи из сада с горчицное зерно». Содержавшееся в ней традиционное для китайской эстетики противопоставление двух методов: «се шэн», то есть подражание формам действительности, и «се и», или передача сущности вещей, создание идеальной художественной реальности, было постоянной темой для дискуссии. Сторонники школы Нанга и других традиционных школ утверждали приоритет метода «се и» и считали природу в искусстве выше природы в жизни, а наслаждение ею в живописи выше, чем реальной природой. В отличие от них сторонники западной живописи, безусловно, склонялись к методу «се шэн» (по-японски — ся сей), став предшественниками японских теоретиков XIX столетия.

Сатакэ Сёдзан и Сиба Кокан в своей терминологии, многочисленных ссылках на исторические прецеденты не свободны от традиционных эстетических учений. Сами тексты трактатов наглядно демонстрируют внутренние противоречия, раздвоенность в оценке многих явлений, свойственные обоим авторам. С одной стороны, они стремятся опровергнуть вековые авторитеты, убедить в преимуществах западной живописи по сравнению с традиционной, с другой, они используют цитаты из древних текстов, главным образом китайских, для доказательства своих положений, и тем самым демонстрируют зависимость от стереотипов традиционного мышления.

Трактат Сёдзана «Гяхо корё» («Основы живописи») относится к 1778 году. Тогда же или вскоре был написан и второй — «Гадзу рикай» («К понима-

нию живописи»). Сибя Кокан также является автором двух трудов, посвященных живописи, хотя в этом есть некоторая условность. Дело в том, что главный его трактат «Сэйё гадан» («Беседы о западной живописи»), опубликованный в 1799 году, содержал обещание более подробно рассказать о технике западной живописи в другом труде, над которым будто бы уже работал мастер. Но такого труда не было создано. В 1805 году Сибя Кокан опубликовал сочинение под названием «Оранда цухаку» («Голландская навигация»), которое представляло собой многочисленные заметки вообще об иностранных обычаях, о науках и искусстве. Как часть этого сочинения, там был помещен трактат «Сэйё гахо» («Принципы западной живописи»), повторявший ранее изданный текст и не содержащий ничего нового.

Несмотря на то что создание трактатов Сёдзана и Кокана разделено значительными отрезками времени — более десяти лет, они имеют больше сходных черт, чем различий. Для этого были объективные причины. Их общим учителем и авторитетным советчиком был Хирага Гэннай. Через него и других ученых они усваивали идеи европейской науки, что нашло непосредственное отражение в трактатах. Более того, оба автора утверждают, что без предварительного знакомства с «голландской наукой» занятия живописью невозможны. «Кто хочет стать художником, должен сначала освоить астрономию и географию. Это самое важное для живописи», — утверждает Сатакэ Сёдзан³. А Сибя Кокан пишет, что «живопись требует широких и глубоких познаний»⁴. У одного из их современников встречается такое умозаключение: «Рыжеволосые весьма преуспели в живописи. Каждый, кто у них обучается этому искусству, сперва тщательно изучает анатомию человека, мужчин и женщин, и учится рисовать обнаженных людей. Затем они рисуют также и одетых»⁵. Из отношения к живописи как роду научного знания рождалось и соответствующее отношение к деятельности художника и оценка его произведений.

В основе трактата Сёдзана, видимо, лежат записи устных высказываний Хирага Гэнная⁶, так как тут содержатся мысли, которые могли принадлежать только ученому-рангакуся, специально изучавшему европейские научные книги и китайские переводы трудов миссионеров, работавших при пекинском дворе, — Маттео Риччи, Джулио Алени и других. В комментариях к переводу трактата, сделанному К. Окано, в частности, указывается на цитаты или прямые ссылки на географический труд Д. Алени, изданный в Пекине в 1623 году, а также на «Атлас мира» М. Риччи⁷.

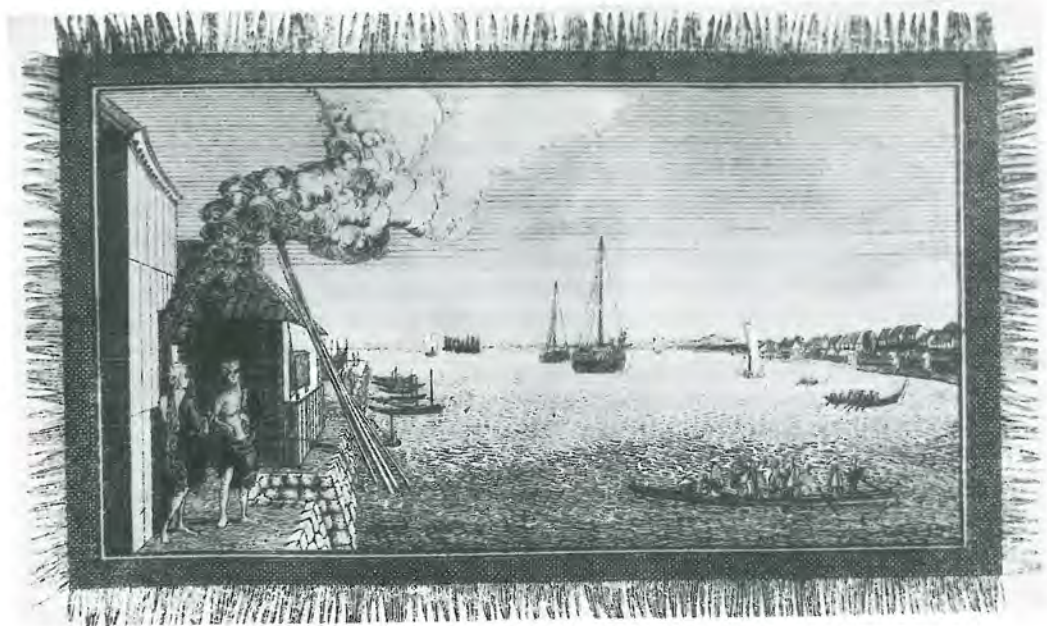
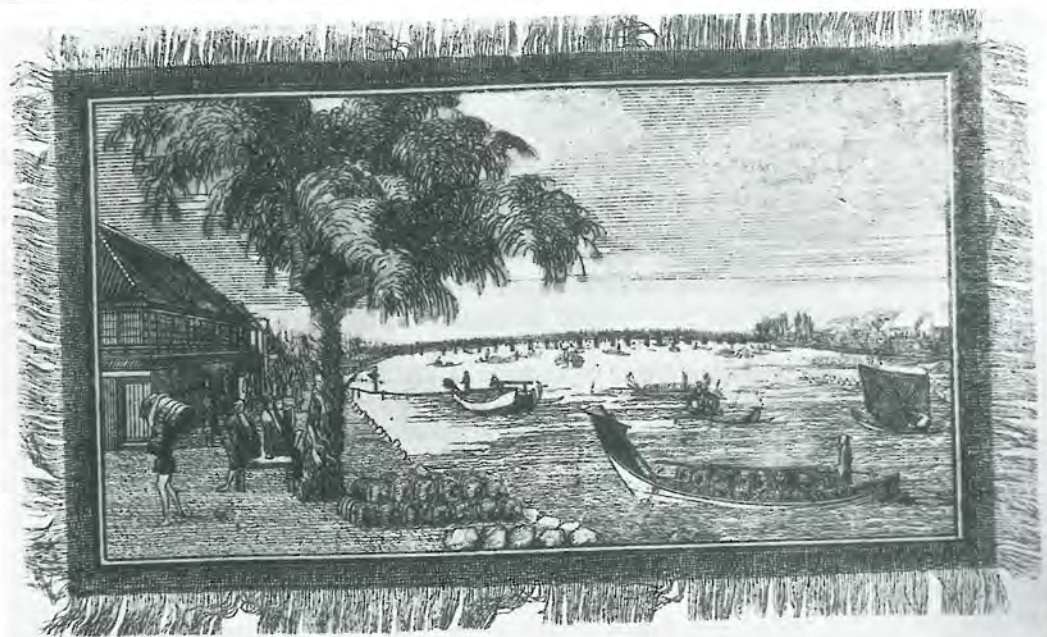
В трактате Сёдзана есть и прямые указания на высказывания Хирага Гэнная (он упомянут там под именем Кюкэй) о том, что восприятие с помощью зрения всех предметов окружающего мира, от самых мельчайших до Солнца и Луны, дает возможность открывать законы их существования, а наблюдение за освещением в разное время суток и на разном расстоянии — точно воспроизводить все видимое глазом. Впервые в истории японской живописи здесь был сформулирован принцип связи между интенсивностью света и образованием тени, большей или меньшей затененности объемных предметов⁸. Отмечалось и еще одно важное обстоятельство: воздействие на восприятие ближних и дальних предметов: «Зелень деревьев вблизи темнее, а вдали — светлее. Это объясняется не ослаблением силы нашего зрения, но потому, что воздух наполняет пространство между нами и предметами»⁹. Вряд ли это мысли самого Сёдзана. Он скорее всего пересказывает то, что слышал от Хирага Гэнная, а тот, в свою очередь, труды М. Риччи.

Неудивительно, что одно из главных мест в трактатах Сёдзана и Кокана занимает мысль о служебной роли живописи по отношению к наукам. Так,

например, Сибя Кокан писал, что главное достоинство западной живописи состоит в том, что «картины у них служат стране, а не сделаны для забавы», что это «настоящее практическое искусство». Причин для такого отношения к живописи было несколько. Как уже отмечалось, попадавшие в Японию образцы европейского искусства были главным образом иллюстрациями в научных книгах. Отсюда их подчиненная роль по отношению к тексту. Абсолютизация этого и распространение такого представления на все искусство вообще было свойственно японским ученым-рангакуся и художникам-теоретикам живописи. Сатакэ Сёдзан утверждал, что живопись, будучи поставлена в один ряд с такими развлечениями, как каллиграфия, музыка, шахматы, становится всего лишь бессмысленной игрушкой. Насколько это шло вразрез с общепринятой точкой зрения, явствует хотя бы из сравнения с высказыванием теоретика живописи и художника Нисикава Сукэнобу, в предисловии к книге которого «Япония в картинках», изданной в 1738 году, говорилось: «Живопись есть одно из наслаждений нашего мира вместе с музыкой и шахматами»¹⁰. Сёдзан же сближает живопись с письменностью, считая, что и у той и у другой общие цели — познание.

Дидактические функции искусства прокламировались и официальной идеологией токугавской Японии — конфуцианством, в отличие от сторонников «Школы национальной науки», придававших решающее значение эстетической стороне произведения искусства и его эмоциональному воздействию на человека. Возможно, что совпадение точки зрения сторонников западной живописи с официальной не было случайным. С представлением о служебной функции искусства было связано требование понятности, доступности и вытекающей отсюда достоверности в передаче объектов, точности воспроизведения натуры. Только такое качество изображения могло способствовать реализации его дидактических функций. Из назначения живописи следовало, по их мнению, и ее самое ценное качество — точное соответствие реальности. Один из самых известных японских «голландоведов» Хонда Тосиаки писал: «Один человек спросил меня: „Почему европейская живопись отличается от китайской и японской?“ Я ответил: „Европейская живопись воспроизводит объект в величайших подробностях, так чтобы картина точно походила на объект, который изображает, и служила каким-нибудь практическим целям. У европейцев существуют правила живописи, которые помогают художнику в достижении этой цели. Они различают деление солнечного освещения на свет и тень, а также соблюдают то, что именуется у них законами перспективы. Например, если бы кто-нибудь задумал нарисовать анфас нос человека, он не нашел бы в японской живописи способа передать высоту переносицы. Европейская же живописная техника требует, чтобы по обе стороны носа были положены тени, благодаря которым можно судить о высоте переносицы“»¹¹. Помимо всего прочего, это высказывание ученого интересно потому, что почти дословно повторяется и в трактате Сёдзана, и в трактате Кокана (о рисовании носа методом европейской живописи), лишней раз подтверждая их единомыслие с учеными-рангакуся.

Точность воспроизведения натуры расценивается ими как главное достоинство произведения и первый критерий его оценки. Другой современник, уже упоминавшийся ученый Оцуки Гэнтаку, восторженно писал о попавшей в Японию картине художника Виллема ван Ройена с изображением цветов в вазе. Эти высказывания людей, которые сами не занимались живописью, совпадают со взглядами, выраженными в трактатах, ибо они разделялись всеми, кто так или иначе интересовался Западом. Отсюда и множество совпадений в текстах двух трактатов.



88. Аодо Дэндзэн. Мост Рёгоку. Конец XVIII в.

89. Аодо Дэндзэн. Цукуладзима в Эдо. 1810

Сёдзан убежден, что только европейская живопись дает художнику методы точной передачи видимого мира. Такой же точки зрения придерживается и Сибя Кокан: «А у них передача природы такова, что, когда они пишут пейзаж, цветы и птиц, коров и овец, камни и насекомых, при каждом взгляде видишь что-то новое, все на картине будто летает и движется, — так писать можно только в западной манере»¹². «Японским и китайским способом живописи никак нельзя передать натуру. Это потому, что, рисуя круглый предмет, японцы и китайцы пишут просто круг и считают его за шар. Они не могут также передать что-либо объемное. Даже когда они пишут лица в фас, они не могут написать нос так, чтобы он выдавался. Живопись возникла на Западе не из рисунков тушью, а из передачи светотени»¹³.

Констатация необходимости верной передачи натуры потребовала анализа средств, с помощью которых можно этого добиться. Поэтому в трактатах неоднократно говорится о светотеневой моделировке объема и перспективе в передаче пространства. «Что касается законов западной живописи, то, применяя густой и светлый тона, они изображают свет и тень, выпуклое и вогнутое, далекое и близкое, глубокое и мелкое. Она подражает истинному облику, ее применение то же, что и письменных знаков, но хотя знаками описывают, форму можно изобразить только рисунком, иначе она останется непонятной», — пишет Кокан¹⁴.

Научное, логическое объяснение реальности требовало такого же подхода к объяснению ее воспроизведения в картине. Формировались предпосылки для осознания японскими теоретиками европейской живописи как принципиально иной, по сравнению с традиционной, художественной системы. Ее важнейшим элементом была перспектива как способ передачи на плоскости картины видимого глазом пространства. Ссылаясь на «Атлас мира» Маттео Риччи (в трактате он обозначен как «Дзэндзу»), Сёдзан пишет, что «человеческий глаз видит расположенное близко большим, а расположенное далеко маленьким», а также упоминает о «точке схода» на линии горизонта. Этот путь наблюдения и рационального постижения действительности сам по себе был новшеством, во многом противоречившим основной модели сознания японца, которому свойственна «не логика, а интуиция, ему свойствен не логический, а интуитивный способ познания мира»¹⁵, то есть непосредственное восприятие мира как данности в его целостности, а не расчлененности на отдельные объекты, расположенные в картине на некой воображаемой линии, идущей от ближнего плана к горизонту. Для японского художника с его ощущением причастности к окружающему миру и единства с ним, как бы растворенности в нем более органичной была рассеянная перспектива с неопределенной точкой зрения. Фиксированность же точки зрения уже была шагом к осознанию субъекта, находящегося вне объекта его наблюдения, была «выходом из среды» как целого, нарушением ее. Перспективное построение создавало в картине иллюзорное пространство, которое было неведомо японской традиционной живописи. И перед художником вставала задача организации этого иллюзорного пространства путем расположения в нем предметов таким образом, что это соответствовало «оптическому видению», максимально приближалось к тому, что фиксирует глаз в природе.

Такие проблемы, возникшие перед японскими художниками и теоретиками конца XVIII века, можно сопоставить с эпохой Возрождения в Европе, когда происходила не только переоценка ценностей, основанная на новом мировоззрении, но и формировалась художественная система, вытеснявшая средневековую. Сопоставление это, конечно, условно, но правомочно, если

говорить о принципиально новом как в Италии XV века, так и в Японии конца XVIII века соотношении «реальность — картина» и «картина — художник». Правда, в ренессансной картине с помощью перспективы определялось место ее героя — человека с укрупнением или уменьшением его фигуры, вынесением ее на передний план или размещением на дальнем плане¹⁶. Почти все композиции японских художников XVIII века, за исключением тех работ Сиба Кокана, которые были скопированы с европейских гравюр, по-прежнему были ориентированы на изображение природы.

В трактатах Сёдзана и Кокана впервые в Японии прокламируется объективность в передаче действительности, что означает признание самостоятельного бытия природы (объекта) и наблюдающего ее человека (субъекта). Когда природа перестает восприниматься как всеобъемлющее целое, человек получает свою собственную «меру», которой он способен «измерить» реальность. Инструментом такого «измерения» выступает перспектива (для пространства) и светотень (для объема, формы). Отказ от представления о бесконечности мира, возможность его измерения есть шаг к определенности в передаче натуры, правдивости. Иными словами, верность натуре оказывается связанной с новым мироощущением человека, соизмеримостью его и окружающего мира.

Оба теоретика утверждают также новый для Японии принцип работы с натуры (ся сэй). У Сёдзана это следует из общего контекста его рассуждений, а Кокан прямо пишет: «По обычаям тех стран образы мудрых или знаменитых людей рисуют и передают следующим поколениям, и много таких, облик которых был написан при их жизни и потом гравирован на меди. Когда смотришь на них, как будто стоишь перед живым человеком. А у японцев и китайцев нет обычая писать с натуры...»¹⁷. Хотя Сиба Кокан работу с натуры и верность в передаче объекта связывает с проблемой практической пользы живописи, для японского художника метод работы с натуры являл собой новый тип свободы в выборе и организации изобразительного материала. Каноны традиционной композиции, вырабатывавшиеся веками и превратившиеся уже в стереотипные клише, освобождали его от необходимости решать проблему построения картины, соотношения в ней пространственных планов, размещения фигур людей. Судя по произведениям художников западного стиля, они столкнулись тут с большими трудностями. Однако Наотакэ и Сатакэ Сёдзан, как уже отмечалось, использовали своего рода формулу (отчасти шедшую от традиционной живописи), когда на переднем плане изображался один предмет или небольшая группа предметов, создававших как бы точку отсчета для уходящего вдаль пространства. Этот же прием был использован и Сиба Коканом в его картине «Вид Фудзи у переправы Имаи». Но принцип строгой геометрической перспективы ими постоянно нарушался, а связь переднего и дальнего планов была, как правило, условной.

Работа с натуры означала не только точность в воспроизведении предметного мира и даже не только соответствие пространственного построения картины визуальному восприятию путем использования приемов линейной перспективы. Это был отказ от художественной системы, где преобладало умозрение и главенствовали образы представления, и переход к принципиально иной системе с преобладанием зрения и зрительных образов восприятия. А это в свою очередь подразумевало иные мировоззренческие постулаты, иные ценностные критерии как в культуре в целом, так и в каждом отдельном произведении¹⁸.

Для теоретиков западного стиля роль фантазии художника, выражение его взгляда на мир и собственно художественные достоинства произведения

представлялись маловажными. Как и представителями «голландской науки», ими выше всего ценился факт, эмпирический опыт, воплощенный в картине. Ориентация на естественнонаучное знание привела к исчезновению эстетического суждения о живописи. Проблема ее практической пользы вытеснила проблему красоты, всегда занимавшую главенствующее место в эстетической мысли Дальнего Востока.

Но самое сложное и драматичное в судьбе первых теоретиков западного стиля состояло в том, что они должны были переосмыслить не только основные понятия, касающиеся живописи, ее метода и технических средств, но гораздо более существенные вопросы мировоззренческого порядка. Все рангакуся, столкнувшиеся с эмпирическим типом познания, когда важное значение придается отдельному факту в его конкретности и точности, не смогли перестроить свое мышление и свое миропонимание.

Драма Сибы Кокана состояла в том, что, встав на путь ученого-западника, он как бы отказывался от причастности к «коллективному знанию» своих предков, избирая знание индивидуально и соответственно — «независимую» жизненную позицию. Но при этом он оказался не готовым к психологической адаптации в отношении новшеств, воспринятых из Европы, к концептуальной перестройке сознания. В конце жизни Сиба Кокан вернулся к традиционным учениям, ибо они обладали качествами системности, в то время как европейская наука для японцев рубежа XVIII и XIX веков системой представлений не была и не могла быть в силу объективных причин. Существует предание, что на смертном одре он сказал: «Если кто-нибудь попросил бы у меня рисунок, я не стал бы рисовать. Если бы сам князь призвал меня, я не откликнулся бы на его зов. Мне наскучили и голландские науки, и астрономия, и мысли о новых изобретениях. Только Лао-цзы и Чжуан-цзы дают мне радость»¹⁹.

Хотя Сиба Кокан и избежал судьбы Хаяси Сихэя, конец его жизни оказался окрашенным трагическими тонами. Заимствование чужого культурно-исторического опыта и отказ от своего обернулись утратой внутренней гармонии, разладом и душевным кризисом, глубоким разочарованием в том, чему была отдана жизнь. Утопия Запада как мира, разумно организованного и прагматического — а именно таков был ее основной смысл для японских «голландоведов», — лишена была того духовно-нравственного содержания, на котором основывалось даже официальное конфуцианство Японии XVIII века, не говоря уже о всей национальной культурной традиции. Высказанное одним из современников Сиба Кокана предложение соединить «технологии Запада и дух Востока» оказалось неосуществимым. Поскольку высоты европейской мысли и шедевры искусства не попали в поле зрения японцев XVIII века, тот узкий срез знаний о европейской цивилизации, с которым они познакомились, оказался слишком незначительным по сравнению с тем, что составляло духовную традицию Дальнего Востока и было органичным для нации в целом и для каждого отдельного человека. Как писал Сиба Кокан в одном из своих сочинений, «я жил в Японии, где никого не заботили законы Вселенной, где не было интереса и к таким предметам, как астрономия или различные страны мира. Пытаясь отличаться от своих соотечественников, я делал большую ошибку»²⁰.

Как видим, знакомство с европейской наукой и искусством имело драматические последствия для японцев конца XVIII века. Слишком трудны были сопоставления традиционных миропредставлений и традиционного художественного метода с принципиально иной системой идей и шкалой ценностей. Это требовало коренной ломки сознания, к чему еще не была готова японская культура в целом и каждый ее представитель в отдельности.

VIII Ватанабэ Кадзан: попытка синтеза европейской и традиционной художественных систем в портрете

Чтобы в полной мере оценить весьма существенные для дальнейших судеб японской живописи попытки Ватанабэ Кадзана (1793—1841) найти органический синтез приемов европейской живописи и национальной, принятые им в портретном жанре, необходимо затронуть ряд общих вопросов, связанных с развитием портрета в изобразительном искусстве Японии того времени.

Как это ни парадоксально звучит для человека европейской культуры, обращение к природе как главной проблеме художественного освоения мира в средневековом японском искусстве не противоречило значительному месту портрета в живописи, получившему интенсивное развитие еще в XII—XIV веках.

Дело в том, что изображение человека, как и изображение природных объектов, основывалось на общих мировоззренческих принципах и космологических теориях, поскольку весь мир представлялся целостностью, Единым, где все было взаимосвязано и подчинялось одним и тем же законам. Слияние с этой целостностью, с Единым (или природой Будды) — именно в такой устремленности заключалась суть бытия человека. Приоритет Единого в коллективном сознании народа подразумевал второстепенное значение индивидуального и частного.

Такая мировоззренческая установка вела к выделению и подчеркиванию в изображении человека, будь то живописный или литературный портрет, типологических качеств, признаков, присущих ему как представителю какой-либо общности — социальной, конфессиональной, профессиональной. Это стало свойственно портретному жанру в живописи всего дальневосточного региона и получило отражение в китайских трактатах, хорошо известных японским художникам интересующего нас XVIII столетия и использовавшихся ими в качестве практических руководств.

Складывавшаяся на протяжении многих веков китайская теория портрета была самым тесным образом связана с физиогномикой и физиомантией, как практикой гадания по лицу человека и предсказания его судьбы. Подобно геомантии, имевшей большое значение для архитектурной практики, физиогномика была тем сводом донаучных знаний, в которых отразился вековой опыт наблюдений над человеческим лицом. В терминологии физиогномики, а вслед за нею и в теоретических трудах, касавшихся портретной живописи, лицо человека и все его части уподоблялись и функционально связывались с первоначалами мира инь и ян, пятью первоэлементами, пятью стихиями, планетами, звуками, цветами. Верхняя часть лица связывалась с небом, нижняя — с землей. Центр лба обозначался как «ожная вершина», брови уподоблялись облакам, а глаза солнцу и луне, нос назывался «центральной вершиной», скулы — «западной» и «восточной».

В трактатах-руководствах общеполитические концепции переводились на уровень рецептуры для передачи тех или иных признаков человека с использованием установленных физиогномикой типологических характеристик лица (24 типа бровей, 39 видов глаз, 24 — носов, 16 — форм рта, 16 — ушей). Художник-портретист на основе этого компоновал черты изоб-

ражаемого человека: в портретах исторических персонажей — по письменным свидетельствам о прославивших их подвигах, в сакрализованных портретах предков — по идеализированным описаниям заказчиков. При этом всегда подчеркивался социальный статус модели, главным образом с помощью детально изображенной одежды и аксессуаров, указывавших на ранг и положение персонажа.

Благодаря многообразию принимавшихся во внимание признаков и большого числа возможных комбинаций каждое лицо на средневековых китайских и японских портретах воспринимается как индивидуализированное, отражающее особенности данного человека. Так, в достаточной мере условно преодолевалась антиномия типологического и особенного в портретном искусстве Дальнего Востока.

Попутно можно заметить, что и европейский репрезентативный портрет XVII—XVIII веков был достаточно условен, ему были присущи многие сходные качества — в подчеркивании не столько внутренних, душевных свойств модели, сколько общественного положения, нормативных внешних признаков, определявшихся сословными идеалами. Хотя индивидуальные особенности портретируемого составляли важный компонент парадного портрета, его главная направленность была на выявление общего, а не частного.

В японском портретном искусстве XVIII — начала XIX века сохранялись многие архаические черты, унаследованные от континентальной художественной культуры, но одновременно происходили изменения, связанные с освоением европейских приемов, как это имело место в других жанрах живописи и в графике.

Еще в середине XVII века, после падения минской династии в Китае, в Японию переехали китайские художники и среди них — представители секты Обаку, одной из сект дзэн-буддизма, поселившиеся в Нагасаки, позднее основавшие свой монастырь близ Киото. В исполнявшихся ими тиндзо — ритуальных портретах священников секты применялась светотеневая моделировка лиц и рук — прием, усвоенный от миссионеров-иезуитов. При этом сохранялся канон в изображении фигуры на нейтральном фоне и индивидуализация черт лица с центрированным взглядом, исключавшим контакт со зрителем. Учениками одного из этих художников Ицунэна стали японские живописцы Кита Доку, Кита Сёун и Кита Гэнки, работавшие во второй половине XVII века. Но их творчество оказало лишь косвенное влияние на развитие портретного жанра в целом. Даже признанный экспериментатор, Маруяма Окё, при исполнении портретов (портрет Синсю Осё 1785 года; Киото, Дзисиин) не сделал попытки использования тех приемов натурного воспроизведения форм, которые так широко применялись им в росписях с природными мотивами. На свитке Окё священник изображен сидящим, как и на классических дзэнских портретах, в позе медитации в кресле с высокой спинкой, и его лицо написано в соответствии с правилами физиогномики — это идеализированное выражение высоких нравственных качеств, а такие характерные детали, как длинные брови и растущие из ушей волосы, — общеизвестный символ долголетия.

И все же опыт этих мастеров не прошел бесследно. Автопортрет Киси Ганку (1838, Япония, частная коллекция), последователя Окё, довольно редкий пример в живописи домэйдзийского периода. Он сочетает традиционные черты не только со светотеневой моделировкой лица, но и свободной экспрессией фигуры (голова в трехчетвертном повороте придает портрету значительную живость). Художник изображает себя с кистью в руке, подчеркивая свою профессиональную принадлежность, но тем не менее

не отказывается и от передачи церемониального платья — каригину, указывающего на его высокий ранг, что было свойственно традиционным портретам.

В среде мастеров ранга были сделаны более решительные попытки синтеза традиционных и европейских приемов или, скорее, компромисса столь различных художественных систем. Это по-разному проявилось в работах двух наиболее значительных художников, исполнявших портреты, — Исикава Тайро и Ватанабэ Кадзана.



Исполненный Исикава Тайро портрет известного ученого Сугита Гэмпаку (1812, Токио, университет Васэда) можно охарактеризовать как компромисс с преобладанием традиционных черт. Он написан на шелке тушью и минеральными красками и имеет форму свитка. Портрет, видимо, был заказан к восьмидесятилетнему юбилею ученого его друзьями или учениками, что и определило программу безусловной идеализации, восхваления нравственных качеств и научных заслуг изображенного лица, чему служат предметы, написанные рядом с фигурой и выполняющие наряду с надписью роль знаков-пояснений. Ваза с цветущей веткой сливы и цветами камелии указывает на Новый год и символизирует долголетие. Два фолианта европейского типа — голландское издание учебника хирургии, переведенного Гэмпаку на японский язык в 1777 году, а книги в японской обложке — собственные труды ученого. В трактовке лица, его сходстве с европейским сказывается практика копирования привозных гравюр. Известно, что на основе одной из таких гравюр Исикава Тайро позднее сделал воображае-



90. Ватанабэ Кадзан. Портрет Таками Сэнсэки. 1837

91. Ватанабэ Кадзан. Набросок к портрету Итикава Бэйана. 1838

92. Ватанабэ Кадзан. Портрет Итикава Бэйана. 1838

мый портрет Пипократа (1825, Кобэ, Городской музей), по манере передачи черт лица близкий портрету Сугита Гэмпаку.

Следующий важный шаг к более полной интеграции приемов европейского и традиционного искусства в портрете был сделан Ватанабэ Кадзаном. Судьба его сложилась трагически: в 1838 году он был арестован по ложному доносу и осужден на пожизненное заключение, которому предпочел, как представитель самурайского сословия, самоубийство — харакири. Ватанабэ Кадзан был яркой, разносторонне одаренной личностью — ученым, философом, поэтом. В живописи он прошел традиционную выучку, овладев сначала стилем школы Нанга, а затем учился у Тани Бунтё, проявлявшего большой интерес к западной живописи. Ватанабэ Кадзан не стал представителем какого-либо определенного направления традиционной живописи. Он писал пейзажи, композиции «цветы-птицы», где заметно влияние Шэнь Наньпина. Но наиболее известен он своими портретами, созданными между 1822 и 1839 годами (всего их около шестидесяти)¹. Художник исполнял идеализированные портреты буддийских персонажей, исторических деятелей прошлого — китайских и японских поэтов и философов. Однако самыми интересными и беспрецедентными в японском искусстве стали портреты современников — его родных, близких, друзей, известных деятелей культуры того времени. Он работал только японскими красками и кистями, но использовал приемы светотеневой моделировки лица. Пожалуй, наиболее удачны наброски и натурные зарисовки Кадзана. В них больше от непосредственного впечатления и характерности портретируемого, чем в законченных работах, где статичность и некоторая застылость образов восходят к ритуальным портретам средневековья. Это особенно ясно видно при сравнении портрета друга Кадзана — известного каллиграфа Итикава Бэйана и наброска к нему, относящихся к 1838 году.

Европейскому зрителю, безусловно, более импонирует набросок (Киото, Национальный музей), где художник сумел передать и живость внимательного взгляда, и индивидуальность мимики, а благодаря этому — одухотворенность, внутреннюю подвижность облика одного из самых знаменитых каллиграфов того времени, знатока древней живописи и письма. Легкая подцветка, мягкая моделировка усиливают это впечатление.

Совсем иное — основной портрет (Киото, Национальный музей), где при сохранении внимания к индивидуальным особенностям лица преобладающими стали канонические черты, делающие образ Бэйана статичным, лишенным, в отличие от изображения на натурном наброске, контакта со зрителем. Полуфигура Бэйана помещена точно в центре; одежда и церемониальный головной убор, расписанный золотом специальный веер подчеркивают торжественность и высокий самурайский ранг персонажа, некую вневременную значительность его облика. Портрет был исполнен к шестидесятилетию Бэйана, и в юбилейный день им была сделана надпись в верхней части свитка. Предназначение портрета диктовало необходимость идеализации, что проявилось даже в сглаженности резких особенностей лица, некотором изменении его пропорций, особенно заметных при сопоставлении портрета с подготовительным наброском. Задача Кадзана состояла в том, чтобы найти путь к гармоническому соединению утонченной тушевой техники школы Нанга, к которой он принадлежал изначально, и освоенной им при знакомстве с европейскими гравюрами пластической моделировки форм. Известно, что в одном из писем своему ученику и последователю Цубаки Тиндзану он высказывался против излишне точного воспроизведения внешности персонажа на портрете, считая это нетворческим и вульгарным².

О том, что путь Ватанаба Кадзана к стилю его поздних портретов был достаточно долгим, свидетельствует неподписанный набросок фигуры старого человека, определенный лишь в 1950-х годах как работа мастера и датируемый временем до 1818 года³. Изображенный на портрете — Цубоути Сэйган, самурай, прославившийся как на литературном поприще, так и в военных искусствах. Он изображен в трехчетвертном повороте; его лицо с характерным длинным носом и седой бородой скорее похоже на европейское, чем японское, как и на упоминавшемся портрете Сугита Гэмпаку работы Исиава Тайро. Элементы натурализма в трактовке лица более резко, чем в портретах Кадзана конца 30-х годов, контрастируют с манерой исполнения одежды и атрибутов, характеризующих занятия персонажа и его социальную принадлежность.

Значение портретов Ватанабэ Кадзана и его натурных набросков было очень велико для последующего развития этого жанра. Он сделал важный шаг к принципиально новому для Японии художественному осмыслению образа человека. Он показал возможность непосредственного (а не теоретически утверждавшегося в трактатах) проявления внутреннего мира человека во внешнем облике, его контакта со зрителем благодаря открытому, направленному вовне взгляду. Эти портреты открывали путь к осознанию самостоятельной ценности личности.

Художник Цубаки Тиндзан старался пойти дальше своего учителя Ватанабэ Кадзана в сближении традиционного и европейского портрета, подчеркивая более свободные позы изображенных и стараясь сгладить контраст в трактовке лица и одежды (парные портреты Сато Иссай и его жены 1841 и 1842 годов; Токио, Национальный музей). Но по скованности и внутренней статичности персонажей, абстрагированному пространству, в котором они изображены, его портреты, даже написанные в середине XIX века, типологически ближе к средневековью, чем к Новому времени.

Именно портретный жанр с его устойчивыми канонизированными чертами, сохранявшимися на протяжении многих столетий, менее всего поддавался обновлению. Это происходило не только из-за изобразительного языка традиционной живописи, но главным образом из-за самосознания личности, разительно отличавшегося от европейского и сохранявшегося фактически до конца XIX века. Отсутствие чувства выделенности человека из социоприродного универсума, его автономности и, следовательно, свободы — вот что влияло на художественные особенности портрета и освоение в этом жанре европейского опыта. Лишь на рубеже XIX и XX веков в японской портретной живописи отразилось новое понимание личности и ценности индивидуального духовного мира человека. Но в движении к этому немалую роль сыграло творчество художников предшествующего периода, и в первую очередь Ватанабэ Кадзана.

Более ограниченно происходила ассимиляция приемов европейского искусства в графике конца XVIII и начала XIX века, в особенности в творчестве великого Кацусика Хокусая.

IX Кацусика Хокусай: новаторство внутри традиции

Наибольших успехов на пути использования европейских приемов в системе традиционного искусства достиг выдающийся японский художник Кацусика Хокусай (1760—1849). К тем проблемам, которые Сибя Кокан и его единомышленники пытались решить с помощью европейских естественнонаучных знаний, Хокусай подходил только как художник в постоянной многолетней работе рисовальщика, гравера, живописца, пристально вглядывавшегося в окружающий мир, пытливого исследовавшего природные формы. Но трудный опыт Сибя Кокана не пропал для него даром, он был воспринят и усвоен.

Творчество Хокусая — огромная самостоятельная тема, которой посвящены сотни работ на многих языках. Для нас важно осознать отношение этого великого художника к возможностям западного искусства и его собственный метод использования европейских приемов в отличие от его предшественников и современников, в первую очередь тех, которые шли, с одной стороны, за Маруяма Окё, а с другой — за Сибя Коканом.

Хокусай не интересовался европейскими науками в такой мере, как художники-голландоведы, но стремился изучить практические способы применения светотени и перспективы, свойственные европейскому искусству. Для этого он начал обучение у мастера, владевшего интересующими его приемами. Среди его современников самым известным и ярким был, конечно, Сибя Кокан. Многие японские исследователи творчества Хокусая располагают сведениями о том, что он учился у Сибя Кокана, а некоторые даже указывают время: самая ранняя дата — 1797 год, более поздняя — от 1800 до 1817 года¹. Один из авторов даже сообщает, что Хокусай писал маслом и исполнял офорты².

Но в отличие от Кокана и художников его круга изучение западного искусства никогда не было для Хокусая самостоятельной задачей. Он всегда стремился к решению художественных проблем, и использование им приемов линейной перспективы было одним из компонентов новой концепции пространства, к которой он пришел в результате своего длительного опыта работы художника. Точно так же применение штриховки для передачи объема предмета было частью его метода художественного обобщения, а не стремления к правдоподобию в воссоздании реальности. Иными словами, приемы западного искусства включались в его собственную изобразительную систему, обогащая ее, но не меняя коренным образом.

Хокусай синтезировал эмпирический метод изучения природы с интуитивным проникновением в тайны окружающего мира. В своих многочисленных экспериментах с перспективой, изучением света он больше опирался на внутреннее ощущение правды жизни, чем на логику научного познания. Осваивая и делая органичной частью своего метода приемы западного искусства, он изучал и средневековую живопись тушью, и цветное видение школы ямато-э, и повествовательные свитки XII—XIII веков с их выразительными жестами персонажей и мастерством передачи движения.

Знакомство с голландскими гравюрами и иллюстрациями в книгах по анатомии тоже не оказало на него решающего воздействия, хотя и не

прошло бесследно. Как истинный гений, Хокусай изучал и осваивал все, но не становился эклектиком, а превращал это в свое собственное и неповторимое, будучи в этом смысле истинным сыном своей страны и представителем японской традиционной культуры. Главным для него всегда оставался путь внутреннего духовного совершенствования, стремления понять первоосновы бытия мира и человека, но не отвлеченно умозрительно, а через воплощение этого духовного опыта в конкретных произведениях живописи и графики. Высокое совершенство произведений Хокусая основано как раз на сохранении традиционных изобразительных средств и, что еще важнее, традиционного метода преобразования действительности в искусстве, хотя он уже был человеком Нового времени и его взгляд на мир существенно отличался от средневекового.

Если опыт Сибя Кокана в целом можно оценить как негативный с точки зрения художественных открытий, то опыт Хокусая, напротив, оказался одним из высоких достижений японского искусства конца XVIII — начала XIX века. Залогом этого был его принципиальный традиционализм, выразившийся в способности ассимилировать весь предшествующий опыт развития японского изобразительного искусства, стилевые приемы всех главных классических школ и направлений. Но дело не только в традиционной стилистике. Хокусай органично и естественно владеет методом поэтического осмысления действительности, соединившегося у него с трезвым взглядом на окружающую жизнь, ироничным и порой безжалостным ее исследованием с помощью кисти виртуозного рисовальщика. Тут он одновременно и древний поэт-философ, и современный художник с рациональным отношением к миру, интересом к конкретному и материальному. И в языке Хокусая-графика различимы приемы чисто традиционные и чужеземные. Неровный уровень его работ во многом определялся степенью естественного соотношения элементов этих разных художественных систем.

Как известно, дальневосточная живопись была самым тесным образом связана с каллиграфией, начиная от инструментов письма и кончая отношением к линии и ее выразительным возможностям. Направление исторической эволюции иероглифа, в основе которого лежал изобразительный элемент, состояло в постепенном отказе от несущественных деталей, сохранении лишь самого необходимого, превращении образа-описания в образ-понятие. С появлением скорописи, где иероглиф претерпел еще большие сокращения, но при этом возросла роль и смысловое наполнение каждого штриха кисти, произошло эстетическое осмысление линии как главного средства выразительности не только каллиграфии, но и живописи. В отличие от европейского искусства, где линия обозначает условные границы предметов, в китайской и японской живописи линия имела смысловое значение в зависимости от ритмических и темповых характеристик, сохранявших след движения кисти художника. Такая линия позволяла непосредственно передавать бег коня, полет птицы, гибкость ветвей бамбука, то есть говорить не о самом предмете, а о его функциях, свойствах, связях с окружающим миром. В восточной живописи художественный образ изначально не опирался на воспроизведение внешней оболочки предметного мира, хотя пристальное вглядывание в окружающее и умение подметить мельчайшие детали всегда было свойственно японским мастерам.

В прославленных альбомах Хокусая «Манга» зафиксировано практически все, на чем когда-либо останавливался его глаз или рисовала его бурная фантазия. Сотни человеческих фигур за разными занятиями, в самых разнообразных позах, иногда непривлекательных и неэстетичных, но всегда точных и выразительных. Именно после знакомства с рисунками Хокусая



в европейской живописи появились такие сюжеты, как прачки, наездники, посетители кабачков. Богатство человеческой мимики, непредсказуемость и живость жестов, многообразие животных и растений, бытовых сцен и пейзажей, запечатленных в альбомах «Манга», поразили не только впервые увидевших их европейских художников, но и современников Хокусая в Японии. Все рисунки были исполнены одной или несколькими линиями, проведенными кистью с такой абсолютной точностью и силой, что неизображенное мгновенно домысливалось, а сама лаконичность острого штриха или, напротив, плавной текучей линии выявляла самое главное и характерное.



93. Кацусика Хокусай. В морских волнах у Канагава. Из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831

В произведениях Хокусая ясно виден органический сплав условности, связанной с самобытной кистевой техникой восточной живописи и необычайной точности художника, сумевшего запечатлеть буквально все стороны жизни как в ее обыденно-практическом аспекте, так и самом высоком духовном проявлении.

И в пейзажных композициях и в многочисленных зарисовках ясно видна двуединая природа его линии в ее каллиграфической подоснове: способности к обобщению, к превращению в знак и формулу и одновременно — необыкновенной изобразительной точности детали, по которой можно представить целое.

Можно сказать, что в свойствах его линии закодирован особый тип мышления восточного художника с обязательной многозначностью изобразительного мотива, когда предметная форма — цветок, дерево, птица — не просто передает конкретные очертания, но является еще и поэтическим тропом, овеЩественной метафорой.

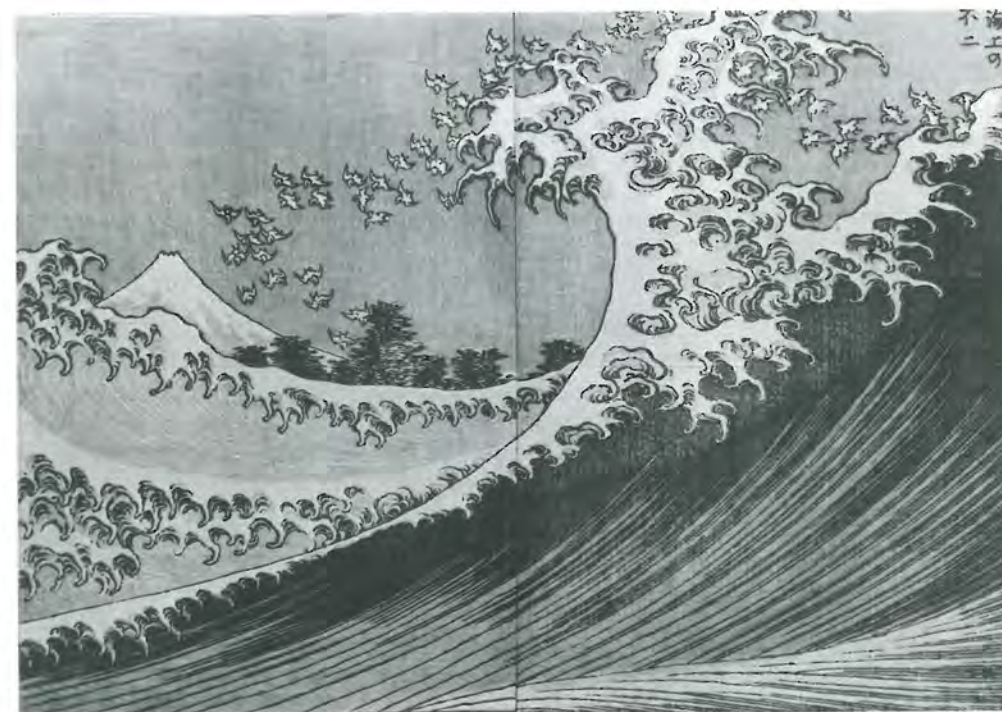
У Хокусая есть гравюры, где такое свойство мышления получает наглядное воплощение. Завитки белой морской пены, разлетаясь, вдруг превращаются в стаю птиц («Волна» из альбома «Сто видов Фудзи»), и трудно сказать, что родилось раньше: это уподобление в сознании художника или возникший самопроизвольно в движении кисти узор, обернувшийся и кло- чьями пены и летящими птицами.

Большие пейзажные серии Хокусая по содержанию шире изображенного им мотива. Они взаимодействуют с явными и скрытыми смысловыми слоями культуры, свойственными ей ассоциативными рядами, многовековым опытом осмысления жизни во всех видах искусства.

Пейзажем Хокусай стал интересоваться довольно поздно, когда он научился использовать европейские приемы в передаче пространства, которое в его произведениях приобретало новые свойства, становясь из воплощения абстрактного Абсолюта или идеализированного образа «прекрасной местности» средой жизнедеятельности человека. Но даже в пейзажах с глубоким пространством Хокусай не стремился к иллюзорности, подчеркивая плоскость листа бумаги, как это было свойственно и традиционной живописи. Линейная перспектива, используемая художником как организующий момент композиции, помогала становлению новой концепции мира, утверждавшейся мастером. В художественном постижении действительности приемы европейского искусства были использованы Хокусаем как одно из средств анализа жизни, а не просто ее точного воспроизведения. Об этом свидетельствуют такие его работы, как «Прекрасные виды Эдо», «Взгляд на берега реки Сумида», и ряд других. Мотивы и композиционное построение некоторых этих работ отчасти напоминают офорты Сиба Кокана, в частности его «Вид от святилища Мимэгури». Но сама художественная задача, которую решал Хокусай, уже тогда была гораздо сложнее, чем у его старшего современника. В гравюре «Вид Усигафуси в Кудане» уходящее по диагонали вдаль пространство могло бы напоминать работы Сиба Кокана, но Хокусай нарочито ломает единую плавную линию дороги, изображая на переднем плане как бы вздыбившийся холм, а на дальнем плане еще одну дорогу, пересекающую главную. Это сразу лишает пространство статичности, придает ему активность и напряженность.

В работах последующих десятилетий еще заметнее стремление Хокусая изучать жизненные явления во всем их многообразии, для чего и нужен был весь арсенал доступных ему средств выразительности, в том числе и воспринятых из европейского искусства.

Концепция пейзажей 20-х и 30-х годов получает новое преломление. Все большая роль отводится изображению людей, их повседневной жизни в природной среде. Извечная тема всей художественной культуры Дальнего Востока — природа и человек — по-своему и необычно решается Хокусаем. Он теперь ощущает себя не только «внутри мироздания» (о чем говорил Басё как условия подлинного творчества), но умеет взглянуть на жизнь и как бы со стороны. Такое «двойное зрение», безусловно, было результатом его знакомства с европейским искусством. Это был период расцвета творчества Хокусая, когда его произведения обрели глубину высшей художественной правды и большую силу обобщения. Лишенные правдоподобия и скрупулезной выписанности деталей, его пейзажи открывали новую ис-



94. Кацусика Хокусай. Победный ветер. Ясный день (Красная Фудзи). Из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831

95. Кацусика Хокусай. Волна. Из альбома «Сто видов Фудзи». 1834—1835

тину об окружающем мире, и значительность этой истины была несоизмерима с натуралистическим подобием реальности. Достаточно сравнить его гравюры из знаменитой серии «Тридцать шесть видов Фудзи» с работами Сиба Кокана, нередко по мотиву близкими или даже совпадающими с ними.

Задачей Кокана, как уже отмечалось, было как можно более точное воспроизведение видимого глазом. При этом он осознанно отвергал при-



96. Кацусика Хokusай.
Луна, хурма
и кузнечик. Суримоно.
1807

емы традиционной живописи: «Люди толкуют о японской живописи, но она вся целиком заимствована из Китая. Даже когда ее представители рисуют Фудзи, эту прославленную гору Японии, они применяют китайский метод. Ничего, ровно ничего не создано в Японии»³. Он и задачу живописи видел в «замене» реальности, создании своеобразного ее дубликата. Напомним его слова: «Живопись замечательна тем, что позволяет увидеть то, чего в настоящий момент нет перед твоими глазами...» В меру своих возможностей (при всем несовершенстве красок, лаков, ткани для картин) Сиба Кокан в своих пейзажах пытался как можно точнее передать облик Фудзи с разных точек зрения, «оживить» композицию фигурами людей, строениями. Но вся эта наивная информативность не лишала произведения Кокана внутренней статичности, застылости, а дававшееся с таким трудом правдоподобие не перерастало в содержательный художественный образ. Они лишены той внутренней соразмерности, ритмической гармонии, которые только и способны превратить просто изображение в произведение искусства.

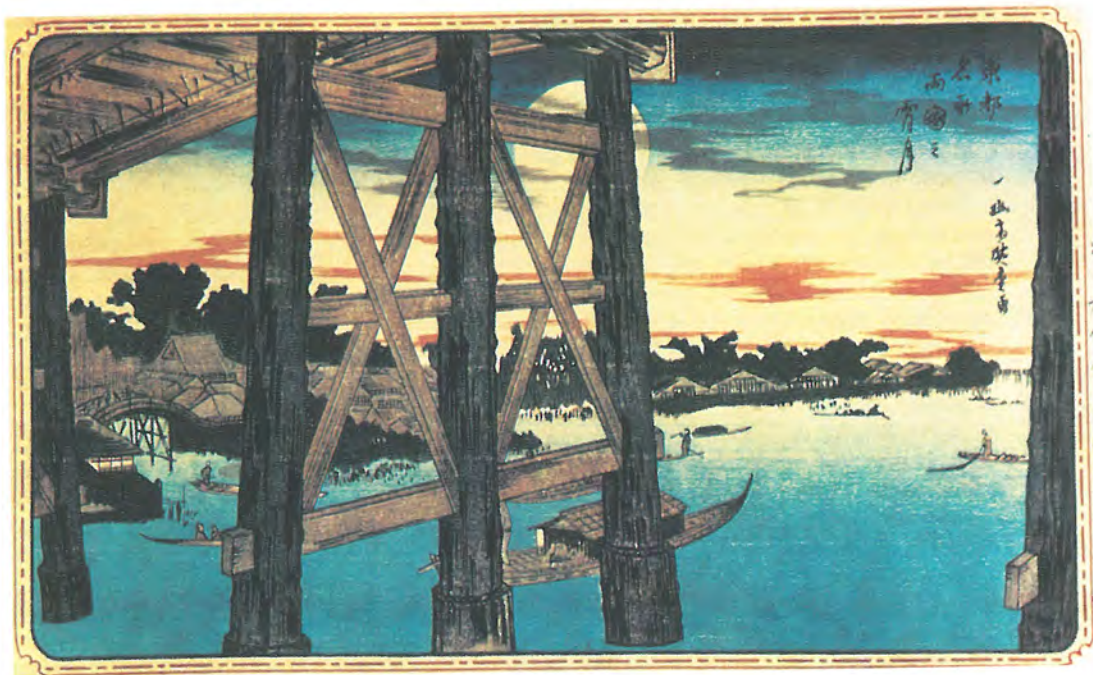
ил. 94

Кацусика Хokusай, лишенный ортодоксальности правоверного традиционалиста, но не ставший последователем только европейской манеры живописи, был направляем своим могучим даром и интуицией художника к использованию разных известных ему средств выразительности, не абсолютизируя их. Гравюра «Победный ветер. Ясный день (Красная Фудзи)» — не просто один из шедевров великого мастера. Здесь синтезирован тысячелетний опыт японского искусства во всем многообразии его школ и направлений при чрезвычайной лаконичности самого изобразительного мотива: пламенеющий будто в лучах восходящего солнца строгий конус горы на фоне неба с убегающими вдаль облаками. Никакого действия, повествования, никаких дополнительных изображений, кроме темных точек у подножья горы, обозначающих лес и создающих величественный масштаб пейзажа. Линия, очерчивающая силуэт, лишена сухости и правильности, она вибрирует, как бы передавая волнение художника, и одновременно подчеркивает зависимость контура от изменчивого освещения. Огромная роль в образном строе гравюры принадлежит цвету, сочетанию перемежающейся белым голубизны неба и красного, огненного конуса горы, в котором будто просвечивает нутро наполненного лавой вулкана. Цвет далек от натурального, нарочито условен, но при этом раскрывает смысл произведения, его многоплановую содержательность. Цветовое решение гравюры устанавливает некую общность между образом Фудзи и солнечным началом, которое через ассоциативные связи с богиней Аматаэрасу становится олицетворением самой Японии. Изображение овеянной множеством легенд горы тысячами нитей соединено с глубинными слоями духовной культуры страны, что дает зрителю дополнительные импульсы, обогащающие семантику произведения.

Отказавшись от воспроизведения реального облика Фудзи, Хokusай сохранил свойственный традиционной культуре Японии целостный взгляд на мир и создал условия эмоционального переживания этой целостности самой естественностью своего графического языка, удивительным единством композиции, линии, цвета, ритма. «В произведении искусства зрелого художника, по-видимому, все предметы имеют сходство друг с другом. Небо, море, земля, деревья и человеческие фигуры выглядят так, как если бы они были сделаны из одной и той же субстанции, которая не искажает природу этих объектов, а, подчиняясь объединяющей силе великого художника, пересоздает их в новом виде. Каждый великий художник заново рождает мир, в котором знакомые вещи представлены таким образом, что их никто и никогда раньше еще не воспринимал. Здесь происходит переосмысление старой истины в новой, сжатой форме»⁴. Открытие «новой истины» было дано совершить именно Хokusаю, преобразовавшему традиционную художественную систему, но не отказавшемуся от ее принципиальных основ. Это оказалось недоступным для художников «западного стиля», несмотря на их, казалось бы, новаторские устремления. Образы, созданные Хokusаем, были выражением национального мироощущения, утрата которого у Сиба Кокана привела его к внутреннему кризису. Заботясь только о силе воздействия произведения, создании определенного образа-идеи, Хokusай рассматривал любые выразительные возможности искусства лишь как средство, как язык, на котором он способен говорить с миром: «Творчество — это непосредственное живое воплощение, это индивидуальный мир художника, независимый от внешних влияний и опирающийся лишь на полную свободу своего настроения. Это независимость от авторитетов и всякой выгоды, отрешение от рабской приниженности, полная свобода от всяких ограничений», — писал он⁵. В этих словах великого мастера, может

быть впервые в Японии, сформулировано с такой отчетливостью кредо человека Нового времени, подошедшего к осознанию значительности и ценности собственной творческой личности, главное условие существования которой — свобода не только от внешней, но и от внутренней закрепощенности, связанности любыми канонами, в том числе и привнесенными извне.

«Западники» конца XIX века сделали попытку перенести на японскую почву европейские формы искусства «в чистом виде», и это стало одной из причин их неудачи. Напротив, творчество Кацусика Хокусая можно рассматривать как устойчивую модель взаимодействия японской культуры с внешним миром. До самого последнего времени «путь Хокусая» был



97. Андо Хиросигэ. Луна из-под моста Рёгоку. Из серии «Виды восточной столицы». 1831

наиболее плодотворным в условиях Японии. Это один из выводов, которые позволяет сделать сопоставление результатов творческой деятельности Сиба Кокана и Кацусика Хокусая и их знакомства с европейским искусством.

Сиба Кокан и его единомышленники отказались от самого метода традиционного искусства, пытаясь по-новому взглянуть на мир и зафиксировать это видение в картине. Представление о точности европейского искусства, подобного точности научного факта, не только влияло на изображение, но делало его слишком конкретным и потому однозначным. Достоверность у них не превращалась в художественную истину (заметим попутно, что А. Матисс сто с лишним лет спустя как раз подчеркивал, что в искусстве «точность не есть правда»).

В художественной системе, свойственной японскому искусству на протяжении средневекового периода и сохранявшейся вплоть до начала нашего века (а отчасти и в настоящее время), художник не отделял себя от мира, он



98. Андо Хиросигэ. Водоворот Наруто в провинции Ава. Из серии «Виды более шестидесяти провинций». 1853—1856

чувствовал себя погруженным в него. Изображавшийся им предмет был лишен самостоятельного значения вне общего контекста, он не был «отдельным фактом» и единичным явлением, но всегда частью чего-то большего, Всеобщего. Поэтому и мера сходства с реальностью оказывалась второстепенной по сравнению с мастерством художника в передаче внутренних связей «всего со всем».

«Путь Хокусая» оказался плодотворным для многих его современников-графиков, которые использовали отдельные приемы европейского искусства, главным образом в построении пространства, не отказываясь от самого традиционного метода. Такие мастера школы Утагава, как Тоёкуни, Кунисада, Куниёси, оставались в кругу канонизированной тематики, изображая актеров и красавиц из «веселых домов», сцены городской жизни. Знакомство с линейной перспективой косвенно повлияло на решение в этой поздней гравюре укиё-э проблемы пространственной среды, в которой живут и действуют герои. Серии графических листов и многочисленные гравюры-полиптихи мастеров Утагава давали возможность для более широкого и разнообразного охвата явлений, использования разных точек зрения, иногда неожиданного взгляда на знакомое и известное.

В школе Утагава начинал свой творческий путь и крупнейший график-пейзажист Андо Хиросигэ (1797—1858), ученик Тоёхиро, проявлявший, как и его учитель, большое внимание к европейскому искусству. Подобным интересом отмечены и работы Хиросигэ.

Как и для Хокусая, обращение к пейзажному жанру имело для Хиросигэ принципиальное значение. В условиях кризиса средневекового мировоззрения, когда менялись и преобразовывались, казалось, основы традиционного восприятия действительности, особенно важен был новый взгляд на природу — постоянный источник поэтической образности японского искусства на протяжении всей его истории. Хиросигэ обратился к пейзажной живописи, преобразовав ее традиции в соответствии с возможностями и особенностями языка графики. Его пейзажи — предвестие нового времени, когда природа стала восприниматься не только с точки зрения космических символов, но как место жизни человека. Она получила конкретные черты узнаваемых мест и стала национально окрашенной, как это было и у Хокусая.

По сравнению с масштабом личности своего старшего современника Хиросигэ предстает художником более камерным. Его не влекут проблемы мироздания, он ищет в природе лирическое начало — недаром он так любил изображать снегопад или дождь. Он стремился уловить более тонкие цветовые градации, подметить особенно красивые и выразительные силуэты деревьев, деревенских домиков, мостов. Использование европейских приемов в передаче пространства было нужно ему для более непосредственного воспроизведения природы, приближенного к повседневному визуальному опыту.

Свойственный этому мастеру артистизм, виртуозное владение цветной ксилографией делали многие листы его наиболее прославленных серий — «Пятьдесят три станции Токайдо», «Восемь видов Оми», «Виды Восточной столицы» — сходными по точности, лаконизму и красоте с классическими трехстишиями великих японских поэтов.

Изменчивость в жизни природы Хиросигэ стремился уловить и запечатлеть не только по сезонам, как это было свойственно традиционной живописи, но в разное время суток, при разном освещении — в сумерки, ночью при луне, сквозь пелену дождя, когда предметы выступают лишь силуэтно, а мелкие детали становятся неразличимыми. Все эти особенности придавали его гравюрам особые декоративные качества. Необычная точка зрения

ил. 97

(как в гравюре «Луна из-под моста Рёгоку»), часто применявшаяся им фрагментарность, «кадрирование» сцены пейзажа особенно привлекали европейских художников. Недаром именно Хиросигэ наряду с Хокусаям оказал на них наиболее сильное влияние.

Через произведения японских мастеров укиё-э европейские художники впервые постигали принципы композиции, свойственные дальневосточному искусству, — роль незаполненного фона, срезанные краем листа фигуры, укрупненные детали и многое другое, что почти цитатно стали использовать Уистлер, Мане, Дега, Тулуз-Лотрек, открыв в японской графике многое из того, к чему они сами подходили в своем искусстве.

Подводя итоги рассуждениям о взаимных влияниях искусства Востока и Запада с конца XVII до начала XIX века, надо отметить прежде всего существенное отличие от предыдущего периода. Активизация контактов как экономических, так и культурных существенно повлияла на объем информации, хотя и превратно толковавшейся и в Европе и в Японии, что нашло прямое отражение в утопии Востока у просветителей, в частности у Вольтера, и в утопии Запада у японских «голландоведов». В сущности, утопическая идея лежала в основе и так называемого стиля шинуазри, получившего необычайно широкое распространение почти во всех европейских странах, в том числе в России. Элементы игры в экзотику и театрализации свойственны были восточным стилизациям и рококо и предромантизма. Но важно подчеркнуть, что это была первая попытка включения произведений восточного искусства в европейскую художественную систему, хотя и без осознания их подлинного смысла и эстетического значения.

Шедевры японского искусства оставались неизвестны в Европе вплоть до середины XIX века. Превратно представляли себе европейское искусство и японцы того времени.

Западные влияния на японское искусство XVIII — начала XIX века также существенно отличаются от предыдущего периода. Гораздо больше сохранилось самих произведений, позволяющих судить о том, как шло освоение европейских приемов японскими мастерами, что им удавалось, а что нет. На основании анализа этих работ можно судить о том, что в XVIII веке изменились сами цели усилий художников. Если в период деятельности миссионеров на произведения западного стиля возлагались главным образом религиозные и идеологические функции, то теперь интерес к ним шел рядом с интересом к европейским наукам. При этом важно иметь в виду, что художники XVIII века не были продолжателями своих предшественников. За исключением единичного случая с изображением Дарумы Сиба Коканом, интерес к европейскому искусству в XVIII веке как бы начинался с нуля. Изменились и приемы освоения западного искусства: теперь не было учителей и наставников, и японцы были вынуждены сами обучаться, используя сведения, почерпнутые из европейских книг, а также иллюстративный материал в них. Но самое главное — изменилась общая ситуация в художественной культуре Японии. Как уже отмечалось, на фоне развития новой городской культуры с интересом к реальной действительности во всех ее проявлениях деятельность художников западного стиля, стремившихся к наибольшей точности в воспроизведении того, что видит глаз, совпадала со многими устремлениями в обществе в целом, вызывала если не прямую поддержку, то интерес и внимание гораздо более широких кругов, чем прежде.

В XVIII веке существенно расширилась тематика живописи «западного стиля», определявшаяся на первом этапе культурных контактов миссионерами и их потребностями. Теперь же сами художники получили возможность выбора, хотя и ограниченного, с одной стороны, довольно случайным кругом иллюстраций в европейских изданиях, но, с другой стороны, достаточно широким за счет фиксации жизненных наблюдений, как это имело место в графике и живописи школы Нагасаки, у Сибя Кокана и других живописцев. Фактически вся вторая половина XVIII века была освоением новой тематики и попутно — приемов и технических средств европейского искусства. Однако, как было отмечено, абсолютизация принципа подобия и точности в воспроизведении натуры, свойственных европейскому искусству, привела японцев к превратному толкованию его задач, представлению о сугубо информативных свойствах и служебной роли живописи в ущерб духовному содержанию и чисто художественным качествам.

Положение коренным образом изменилось лишь в последней трети XIX века с отказом Японии от политики изоляции, когда появилась возможность непосредственных контактов художественных культур двух регионов.

Новая встреча Запада и Востока.

Вторая половина XIX — начало XX века



Новый этап культурных контактов Японии и Европы, начавшийся со второй половины XIX века, решительно отличался от предшествующих, поскольку впервые начался подлинный диалог, непосредственное общение мастеров искусства без посредников, роль которых выполняли сначала португальские миссионеры, а затем голландские купцы. Теперь впервые произошла встреча талантов, равно озабоченных проблемами развития искусства, что и дало в результате свои плоды. Новая встреча Запада и Востока способствовала необычайной вспышке творческой энергии, которой отмечена художественная жизнь европейских стран последней трети XIX века и Японии.

Важная особенность этого этапа культурных контактов Японии и Европы состояла не только во взаимном интересе друг к другу, но и в обоюдном активном влиянии в сфере художественного творчества.

Японские художники впервые получили возможность ездить в западные страны и своими глазами увидеть произведения искусства во всем многообразии исторического развития национальных школ, убедиться в существовании шедевров великих мастеров, воплощавших высшие духовные устремления европейской культуры.

В свою очередь европейские живописцы и графики открыли для себя самобытный мир японского искусства, который в некоторых своих чертах оказался близок их собственным поискам и стимулировал развитие их творчества. Главное, уже не было, как прежде, тех многообразных препятствий, которые мешали более глубокому и всестороннему изучению «собеседника» в диалоге, знакомству с широким полем культуры — литературой, театром, музыкой, их общественными и социальными функциями, связями с изобразительным искусством. Иными словами, впервые создавались предпосылки для взаимного общения на качественно новом уровне.

Безусловно, в первоначальный период еще не было полного понимания друг друга и за внешними признаками далеко не всегда улавливался подлинный смысл и каждого отдельного произведения, и тем более его связей с художественной культурой в целом, ее духовным наследием.

Свойственное Европе того времени увлечение экзотическими культурами, включая Африку и Полинезию, подготовленное еще романтиками, было связано со стремлением к обновлению средств выразительности во всех сферах творчества — живописи, музыке, прикладных искусствах, — к выработке новой стилистики искусства. Однако лишь Япония оказалась единственной страной, по отношению к которой можно говорить о взаимодействии искусства Запада и Востока в тот период. Только там наблюдалась столь же сильная тяга к освоению европейской цивилизации, как в Европе — интерес к чужеземным культурам.

При анализе работ Мане и импрессионистов, Уистлера и Бёрдсли, художников ар нуво становится ясно, что все они испытали на себе влияние японского искусства. В то же время у каждого в отдельности это воздействие получило собственное преломление, не похожее на других. Сосредоточенные на решении определенных художественных проблем, они откры-

вали для себя у японцев то, что помогало формированию их собственного изобразительного языка, выражению изменявшегося мироощущения. И хотя европейские мастера восхищались художественными достоинствами японских произведений, в большинстве случаев начинали они с освоения отдельных приемов, то есть до известной степени подходили к ним «утилитарно».

Влияние европейской живописи на японских художников было менее индивидуализированным. Они также стремились к обновлению изобразительных средств искусства, открывавших пути к передаче сложной внутренней жизни современного человека. Но они вынуждены были начинать с освоения первооснов, со стадии ученического подражания, в отличие от своих коллег на Западе, работавших в привычных для них материалах и техниках.

Японцы старательно осваивали то, от чего уходила европейская живопись, стремившаяся преодолеть концепцию иллюзорного пространства, натурального видения формы, литературной сюжетности. Для большинства японских художников западного стиля натуралистический академизм еще долгое время оставался идеалом.

Подобно тому как японцы XVIII века судили обо всем европейском искусстве по иллюстрациям в научных книгах и отдельным листам гравюр, так, по иронии судьбы, знакомство с творчеством японских мастеров началось не с выдающихся произведений прошлого, а с массовой графической продукции середины XIX века. Это был далеко не самый лучший период в развитии этого вида искусства (в самой Японии таковым не признававшимся). К счастью, среди работ ординарных графиков в Европу попали произведения великого Хokusая, открывшие европейцам подлинные ценности национальной художественной традиции. Лишь позднее в европейских столицах экспонировались выставки классической японской живописи, скульптуры, прикладного искусства, показавшие эту традицию во всем ее многообразии.

Важным представляется осознание реальных идейно-художественных результатов контактов с Японией для развития европейского и мирового искусства на рубеже двух его важнейших, качественно различающихся стадий — Нового и Новейшего времени. «Без того, чтобы осознать японизм в его полном значении, невозможно понять основы современного искусства»¹. Ибо позднее, уже в XX веке, проявится новая волна интереса к Востоку, и в частности к Японии, но уже на иной основе с более глубоким распознаванием духовной сущности восточного искусства и более широкой сферой воздействия не только на изобразительное и декоративное искусство, но и литературу, архитектурное творчество, кино; достаточно вспомнить имена Г. Гёссе, Д. Сэлинджера, Ф.-Л. Райта, С. Эйзенштейна и многих других. Это означало активное включение Японии в мировой художественный процесс, предысторией которого были культурные контакты XVI—XVIII веков, а начальным этапом — вторая половина XIX века.

Закономерно возникает вопрос, почему именно японское искусство оказалось тем катализатором, который сыграл столь важную роль в эволюции европейского искусства. Отчасти ответ уже подготовлен рассуждениями об особенностях японской художественной традиции, содержащимися в первых частях книги. Формировавшийся в течение столетий язык японского искусства, свойственная ему система приемов и средств выразительности оказалась во многом созвучной тем поискам, которые претворились в открытии импрессионистов, Ван Гога и Гогена, художников группы „Наби“, мастеров ар нуво. Некоторые ученые даже считают, что роль японского

искусства для развития современного художественного видения можно сопоставить со значением античности для мастеров эпохи Возрождения и становления их мировоззрения.

Известно, что усваивается и влияет на развитие культуры только то, что совпадает с тенденцией ее собственного развития, способствует воплощению ее потенциальных возможностей. Неудивительно, что на более раннем этапе эволюции европейской живописи японское влияние не могло быть воспринято, и тем более усвоено, со столь значительными последствиями.

Как уже отмечалось, произведения японского искусства стали активно поступать в Европу еще в XVII веке, но по преимуществу это были лаковые изделия и фарфор. Первые гравюры, в основном исполненные художниками школы Нагасаки, привез при возвращении из Японии в 1796 году Исаак Титсинг. Первое большое собрание японского искусства (около восьмисот произведений) принадлежало фон Зибольду. Впоследствии приобретенное государством, оно стало частью коллекций Этнографического музея в Лейдене и было открыто для публики в 1837 году.

Однако, и это надо особо подчеркнуть, появление этих произведений в Европе в то время не оказало никакого влияния на современников ни в Голландии, ни в других странах. Впервые большое внимание к японскому искусству было привлечено во Франции и Англии в конце 1850-х годов. А в 1870-х годах европейские живописцы оказались внутренне готовыми к тому, чтобы свойственные японской графике принципы видения цвета, функции линии, организации художественного пространства превратить в структурные элементы собственного творческого метода.

Два направления в японской живописи второй половины XIX— начала XX века

Политические преобразования в Японии, известные под названием «Мэйдзи исин» («Обновление годов Мэйдзи») 1868 года, ознаменовавшие свержением сёгуна Токугава и реставрацией власти императора, возглавившего новое правительство, оформили те сложные экономические и социальные процессы, которые происходили в японском обществе с начала столетия. Сразу же после заключения в 1854—1858 годах договоров с иностранными государствами — США, Англией, Францией, Голландией, Россией — и начала активных торговых связей с внешним миром, Япония была охвачена страстью подражания Западу во всех сферах жизни. 70-е годы стали временем реформ, направленных на коренное преобразование японского общества. В 1871 году правительством был провозглашен курс на создание по европейскому образцу «просвещенной цивилизации» (буммэй кайка). Стал меняться образ жизни японцев и даже их внешний облик, так как все большее распространение получила европейская одежда, в которую облачился даже император и его придворные. С появлением железных дорог усилился экономический и культурный обмен внутри страны, а современные морские суда дали возможность многим японцам увидеть своими глазами Европу и Америку.

Художественная культура Японии последней трети XIX века развивалась в условиях политической, социальной, идеологической перестройки общества, противоборства двух основных тенденций: с одной стороны, ускоренной вестернизации и стремления приблизиться к уровню современных стран Европы и Америки, с другой — сохранить государственную самостоятельность и культурную самобытность.

Экономические и социальные преобразования в обществе происходили столь стремительно, что и в сфере культуры, получившей невиданный до той поры плюралистический характер, за сравнительно короткий срок сменяли друг друга радикальные устремления — от полного уподобления Западу до крайнего национализма. Переход на капиталистический путь развития при сохранении монархии и пережитков феодальной организации общества создавал предпосылки для небывалой сложности и многообразия направлений, группировок, объединений, как общественно-политических, так и литературно-художественных. Трудно понять и правильно оценить деятельность японских мастеров искусства последней трети XIX века вне общей атмосферы, сложившейся в этот период, а также вне воздействия идей, волновавших всю творческую интеллигенцию страны.

На формирование взглядов деятелей культуры оказывали влияние и активно переводившиеся труды западных авторов и современных японских мыслителей, в особенности так называемых просветителей. Наиболее крупным и одаренным среди них был, безусловно, Фукудзава Юкити (1835—1901). По сравнению с «западниками» конца XVIII и начала XIX века это был совершенно новый тип ученого. Он владел голландским и английским языками, побывал в 1859 году в Америке, в 1861 году в качестве переводчика при дипломатической миссии посетил многие страны Европы, где пробыл почти год. В 1867 году он вновь отправился в Америку. В резуль-

тате Фукудзава понял, что не существует какого-то монолитного «Запада», просвещенного и благоденствующего, что уровень общественного и культурного развития Англии, Франции, Португалии и России отнюдь не одинаков, что в одних странах существует монархическая система управления, а в других парламент и политические партии.

Фукудзава старался понять и многие особенности повседневной жизни, обычаев европейских стран, о которых прежде лишь читал в книгах. Свои изыскания и наблюдения он изложил в книге «Описание Запада», выходявшей частями с 1866 до 1869 года со многими дополнениями². Написанная ясным и доступным языком книга не только принесла славу автору, но оказала большое воздействие на формирование представлений о западном мире у нового поколения японцев. Важно было то, что Фукудзава не идеализировал Запад и не призывал к подражанию ему, но отстаивал идею обучения для прогресса свободной и независимой Японии. Не меньшее влияние на современников оказали и такие труды Фукудзава, как «Призыв к науке» (1872) и «Рассуждение о цивилизации» (1875) с идеями свободы и равенства, прокламировавшиеся и другими просветителями, которые группировались вокруг «Общества 6-го года Мэйдзи» и издававшегося им журнала.

Большое значение для направленности новой культуры, в том числе и живописи западного стиля, имело утверждение Фукудзава относительно пользы лишь практической науки в отличие от дисциплин, которые считались важными прежде, — толкования древних текстов, стихосложения.

Идеи Фукудзава Юкити о равенстве всех людей оказывали существенное воздействие на духовный климат в японском обществе, как и «Движение за свободу и народные права», выдвигавшее требование конституции и парламентаризма.

Усиление интереса к западной культуре поддерживалось широкой переводческой активностью и изданием пересказов художественных произведений, от басен Эзопа и «Робинзона Крузо» до многочисленной легкой беллетристики. Одновременно издавались и серьезные книги, впервые знакомившие японцев с Шиллером, Гёте, Тургеневым, Толстым, Достоевским, вызывавшие порой курьезные подражания, но и влиявшие на творчество многих крупных писателей.

Однако с самого начала просветительское движение, направленное на обновление всех сфер общественной жизни, было неоднородным. Рядом с Фукудзава Юкити крупным идеологом был Накамура Кэнэ, обращавший большее внимание на общеполитические и этические проблемы, на мобилизацию внутренних ресурсов национальной культуры, ее самосовершенствование. Эти два близких по конечным целям взгляда на будущее Японии нашли отражение в разных подходах к проблемам искусства, в том числе живописи, на существование двух ее главных направлений.

Некоторые тенденции в развитии живописи периода Мэйдзи имеют сходство с явлениями литературными, в частности реалистической и романтической направленностью творчества таких писателей, как Фтабатэй Симмэй, Симодзаки Тосон, Мори Огай.

После насильственной вестернизации начала 70-х годов, когда всё европейское становилось знаком новой эры обновления и прогресса, доходя порой до абсурдных предложений сделать английский язык национальным языком страны, наступила реакция в форме утверждения традиционных национальных ценностей. Общество разделилось на два лагеря с противоположными взглядами, и баталии между ними продолжались долгие годы. Они затрагивали многое, включая систему образования, то есть

профессиональной подготовки и духовного формирования нового поколения, в том числе и художников.

Кроме обычных частных художественных школ появились государственные учебные заведения с принципиально новым для Японии типом обучения живописи. По традиции, основой обучения какому-либо мастерству была форма наставничества, непосредственной передачи опыта и профессиональных «секретов» от отца старшему сыну или усыновленному ученику. Наставник-измото был важнейшим звеном в сохранении и передаче традиционной культуры во всем ее объеме, начиная от духовных, религиозных



99. Такахаси Юити. Портрет императора Мэйдзи в европейском костюме. 1870

и моральных принципов и до практических навыков ремесла, будь то каллиграфия, живопись, керамика, искусство актера или стихосложение. Таким образом, наставничество подразумевало воздействие на личные качества обучаемого, вплоть до образа жизни, поскольку он обычно постоянно находился при учителе. Так, на протяжении всего средневекового периода создавались художественные школы и направления в поэзии, музыке, театре, живописи. При этом обучение было «ориентировано на передачу наличных формул и образного репертуара, а не на формирование оригинальной творческой личности. Воспроизводство художников было подчинено общекультурному принципу постоянного воспроизводства традиционных стереотипов, которое и было специфическим способом запоминания»³.

Теперь же начинались кардинальные изменения. Японцев стали посылать учиться в европейские страны и США. Различного рода советники,



100. Такахаси Юити. Лосось. 1877

101. Такахаси Юити. Бумага для упражнений в каллиграфии

преподаватели, консультанты из разных стран заполнили государственные учреждения, военные академии, университеты и школы Японии.

Преподавание живописи также стало строиться по европейскому образцу с обязательным обучением академическому рисунку, работой с натуры, в том числе впервые в классах художественных школ было введено рисование обнаженной модели. Изменилась и система патронажа в искусстве, где прежде главное место принадлежало буддийским монастырям и аристократическим фамилиям. Теперь впервые художники получили активную поддержку со стороны государства, в том числе художники, работавшие в западной манере (ёга).

Определяющими фигурами в художественной жизни начального периода Мэйдзи стали Каваками Тогай (1827—1881) и его ученик и единомыш-



ленник Такахаси Юити (1828—1894). Их драматическая судьба отразила те огромные сложности, коллизии и конфликты, которыми было отмечено развитие японского искусства в последней трети XIX столетия.

По своей жизненной позиции и творческим установкам Каваками Тогай был прямым продолжателем своих предшественников, в первую очередь Сибя Кокана и других художников, группировавшихся вокруг «голландоведов». Но в отличие от них Тогай начинал свою деятельность в обстановке не только большей лояльности со стороны властей к западным идеям, но и постоянно увеличивавшейся государственной поддержки и создания различных учреждений, связанных с изучением европейских наук. Еще в 1811 году в составе Бюро по астрономии был организован отдел переводов западных книг. Но самым крупным шагом в государственной

ориентации на знакомство с Западом стало появление в 1855 году специального Департамента по изучению иностранных наук, переименованного через год в Центр по изучению иностранных документов, а когда спустя короткое время при нем было организовано отделение живописи, Тогай стал его директором и фактически официальным главой западного направления в японской живописи.

Однако, несмотря на то что со времен Сиба Кокана произошли большие изменения, Каваками Тогай по-прежнему мог получать информацию о европейском искусстве только из книг, не имея возможности видеть подлинные произведения европейской живописи или пользоваться консультациями профессиональных преподавателей. Известно, что в 1863 году несколько художников, интересовавшихся западной живописью, брали уроки у жены жившего в Иокагаме американского журналиста, которая кроме всего прочего подарила им кисти, краски и куски корабельной парусины в качестве материала для живописи⁴. Приблизительно тогда же впервые были закуплены в Европе необходимые для живописи маслом материалы, а до этого времени художники пытались воспроизвести приемы европейской техники своими традиционными средствами.

В 1869 году Каваками Тогай открыл собственную художественную школу, первую в Японии частную школу западной живописи. В помощь ученикам он перевел несколько европейских инструкций для начинающих живописцев⁵. Это весьма примитивные руководства, по которым невозможно было составить представление о художественном уровне и эстетических проблемах современного европейского искусства. Искаженная картина европейской живописи сохранялась в умах японцев — сподвижников Тогай, в том числе у Кояма Сотаро и Такахаси Юити, как и у их предшественников в XVIII веке.

После реставрации Мэйдзи Каваками Тогай стал инструктором по рисованию в военной школе Нумадзу, а позднее преподавал живопись в Военной академии и одновременно работал в отделе картографии Генерального штаба. В 1874 году он составил свое собственное пособие по рисованию на основе изучения европейских. Иллюстрации там были выполнены карандашом и литографическим способом (Тогай был автором первой в Японии литографии, которую он исполнил в 1872 году). Как и Сиба Кокан, Тогай относился к западной живописи чисто прагматически, считая ее главным свойством точность в воспроизведении реальных объектов. Отдавая много сил изучению и пропаганде западного искусства, он для собственного удовольствия писал картины в стиле мастеров Нанга. Это свидетельствует о том, что его увлечение приемами западной живописи не было связано с внутренними запросами художника и подлинного осознания возможностей европейского искусства. Произведений Каваками Тогай, как и многих его современников, сохранилось довольно мало, что связано с использованием некачественных пигментов, неумением правильно делать подмалевок для письма маслом, накладывать лак, отчего многие работы погибли. В основном это были копии с европейских гравюр или импровизации на европейские сюжеты. Таков «Пейзаж на Хоккайдо» Каваками Тогай с горной речкой и соснами на переднем плане (Токио, Национальный музей).

Среди учеников и последователей Каваками Тогай самым ярким и одаренным был Такахаси Юити, сыгравший большую роль в распространении интереса к европейскому искусству и повышении уровня профессионального мастерства художников. Интерес к западному искусству проявился у него около 1850 года уже после того, как некоторое время он изучал китайскую классическую живопись, а также традиции национальных школ Кано и На-

нга. Его поразили европейские литографии: «Я открыл в них полноту правды реальности и, что еще важнее, вкус»⁶. Эти слова художника могут быть подтверждением того, что именно он был подлинным первооткрывателем европейского искусства именно как искусства, а не только источника информации.

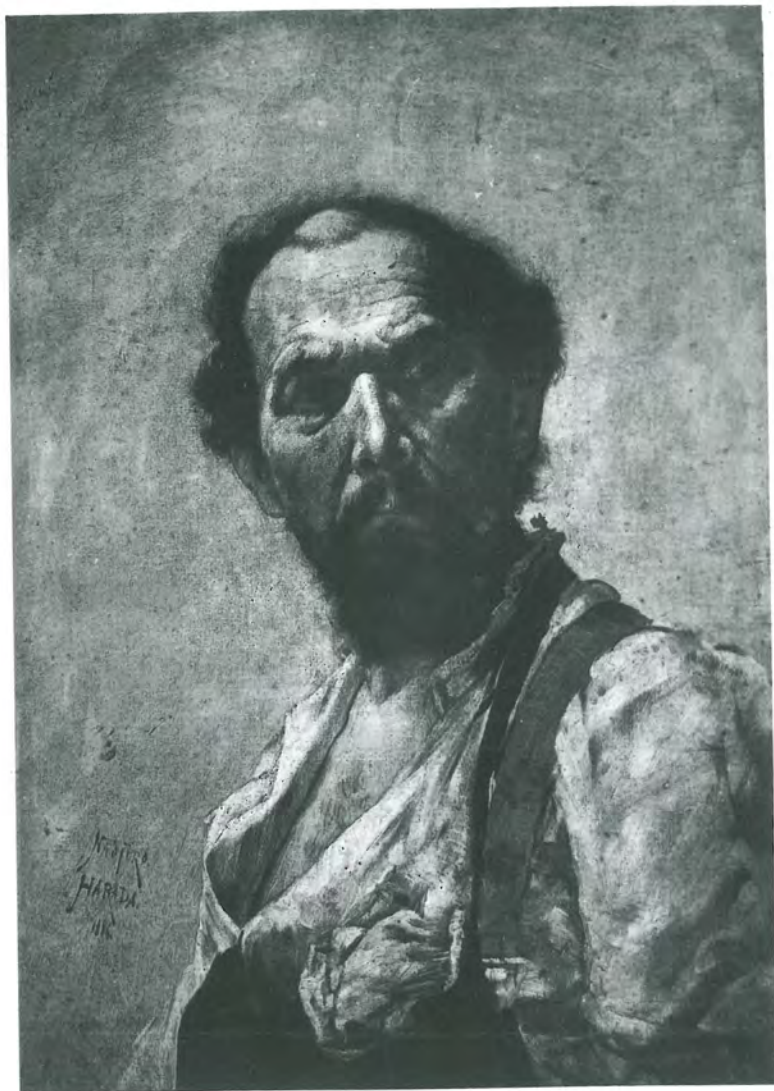
В начальный период деятельности Такахаси Юити главные сведения о европейском искусстве по-прежнему давали лишь иллюстрации в голландских книгах. Когда в 1862 году он поступил на отделение живописи при Центре изучения западных документов и стал учиться у Каваками Тогай, возможности последнего и его кругозор не могли удовлетворить Такахаси. Он искал новых путей для совершенствования в технике западной живописи. В 1866 году он познакомился в Иокагаме с корреспондентом лондонской иллюстрированной газеты Чарлзом Виргманом, который по-дилетантски занимался искусством и помог Такахаси в совершенствовании навыков письма маслом. Продолжая копировать иллюстрации из европейских изданий, как поступали его предшественники, Такахаси Юити одновременно стал делать зарисовки с натуры, которые затем использовал в живописи маслом. В 1873 году он открыл собственную художественную школу, ставшую одним из главных центров обучения художников западного стиля (ее закончили около ста пятидесяти учеников). Одному из первых ему было поручено исполнить портрет императора Мэйдзи в европейском костюме и с европейской прической, что явилось знаком начала новой эры и в жизни и в искусстве.

Важным фактором для развития новой японской живописи было приглашение из Европы троих преподавателей в официально открытую в 1876 году Художественную школу (Кобу бидзюцу гакко), существовавшую при Государственном инженерном колледже, — Антонио Фонтанези, Винченцо Рагуза и Джованни Каппелетти. Живописи стал обучать Фонтанези, художник-пейзажист, близкий по своим художественным принципам барбизонской школе. Приезд профессионального преподавателя из Европы можно назвать историческим событием для судеб живописи западного стиля в Японии, так как впервые возникла живая связь с традицией европейского искусства и впервые японцы могли учиться не по книгам, а так же, как они учились у мастеров национальных школ, непосредственно у наставников, что было органично для их сознания. Приезд европейского преподавателя означал и введение новых методов обучения, главным из которых было рисование с натуры и писание этюдов на пленэре. Безусловно, Фонтанези обучал и пользованию европейскими кистями, грунтовке холста, возможностям масляных красок и другим чисто ремесленным навыкам. Кроме того, японцы впервые увидели репродукции с шедевров европейского искусства, которые им не доводилось видеть прежде. За два года преподавания Фонтанези в Японии через его класс прошли почти все известные художники западного стиля, работавшие в 80-х и 90-х годах. Среди них были Такахаси Юити, Кояма Сотаро, Асаи Тю.

Хотя к моменту встречи с Фонтанези Такахаси Юити был уже немолодым человеком и сложившимся художником, это событие не прошло для него бесследно. В пейзажах 60-х годов, по справедливому замечанию Т. Хага, он стал постепенно освобождаться от условностей не только кистевой техники, но и традиционной концепции природы, восходящей еще к средневековому жанру мэйсё-э («картины прославленных мест»), что было характерно для Сиба Кокана⁷.

Осваивая приемы европейской живописи, Такахаси Юити использовал открывшиеся ему новые возможности для претворения в искусстве своего

ил. 99



102. Харада Наодзиро.
Сапожник. 1889

103. Кояма Сотаро.
Вишневые деревья
в Сэндай. 1880-е

104. Асаи Тю. Берег реки
в Грэ. 1901

визуального опыта. Он стал автором первых японских натюрмортов — жанра, прежде встречавшегося лишь в гравюре, в так называемых суримон, прекрасные образцы которых принадлежат Хокусаю. Однако изображение предметного мира имело там совершенно иной смысл, чем в европейском натюрморте, который всегда был отражением человеческого существования в самом широком смысле — надежд, желаний, пристрастий человека. Европейский натюрморт мог иметь символическое содержание в композициях мастеров северного Возрождения или выражать идеалы «тихой жизни» буржуазной семьи в работах голландских художников XVII века; он мог быть и своего рода портретом личности, буднично-обыденным или героически-напыщенным. Ничего подобного не знала японская живопись. Если реальный предмет — лаковая шкатулка, керамическая ваза и чашка, веер — в общем контексте японской художественной культуры



ил. 100
ил. 101

имел не только функциональное назначение, но и большой духовный смысл, то в живописи изолированный предмет не мог в принципе стать сюжетом изображения, ибо всегда мыслился частью среды (естественной или рукотворной), Природы, целостного мироздания. Поэтому появление натюрморта Такахаси Юити было показателем серьезных изменений во взгляде на мир, окружающую реальность и себя самого. В этих натюрмортах, таких, как широкоизвестный «Лосось» (Токио, Академия художеств), «Бумага для упражнений в каллиграфии» (Кагава, Котохира-гу), «Тофу» (там же), еще нет, конечно, ни высокой духовности, ни социального подтекста, да и написаны они еще по-ученически, с наивным натурализмом. И тем не менее эти работы — новаторское явление в японской живописи. Художник находил для себя путь к подлинной реальности без иносказания и метафоризма, которые в тот период ассоциировались с искусством прошлого. Важно отметить и то, что воспроизведение обыденных вещей из повседневной жизни человека становилось знаком демократичности, обращенности к самой широкой аудитории, которую мастерам западного стиля еще предстояло завоевать.

В появившейся на выставке 1877 года картине «Лосось» (а выставки живописи европейского стиля уже сами по себе были явлением невиданным!) очень точно воспроизведены различия фактур — чуть сморщенной подвяленной кожи с серебристой твердой чешуей и красного мясистого нутра рыбы, веревки, за которую она подвешена, передана тяжесть большой туши, ее почти осязаемая материальность. Впервые предмет интересует художника сам по себе, в своей индивидуальной значимости. В этом смысле картина Такахаси Юити отражает внутреннюю трансформацию, произошедшую с японским художником, и его изменившееся мироощущение. Показателен и натюрморт с бумагой для каллиграфических упражнений, где сам выбор предметов призван характеризовать человека, его пристрастия и склонности.

Поворот к реализму в японском искусстве 70-х годов XIX века был отражением эпохи перемен, внутренних потребностей всей японской культуры, а не просто любознательности одиночек, как это имело место столетием раньше.

Японская культура в ускоренном темпе, как бы компенсируя замедленность в предшествующие два с половиной столетия, осваивала мировой художественный опыт во всем многообразии его проблематики и стилистики. Парадоксальным было то, что в живописи западного направления наблюдался процесс, обратный тому, который под влиянием графики укиё-э наметился в европейском искусстве: переход от искусства, условно говоря, «выразительного», когда задачей художника была передача духовных сущностей, а не феноменов реальности, к искусству «изобразительному» (или изображающему), объектом которого становился как раз реальный мир.

Это было отражением того наивного эстетического сознания, которое было характерно для мастеров западного стиля конца XIX века. Их занимали не проблемы композиции, колорита, но главным образом соответствие изображения тому, что открывалось взору, то есть непосредственному видению натуры. В этом сказывались захватившие японское общество взгляды Фукудзава Юкити, его утилитаризм, призыв воспринимать у Запада то, что имеет практическую пользу.

Наряду с Такахаси Юити в этот период разворачивалась деятельность художников следующего поколения, родившихся на три десятилетия позже, — Асаи Тю (1856—1907), Кояма Сотаро (1857—1916), Кавамура Киёо (1852—1934), первым учителем которых был еще Каваками Тогай, а также

Харада Наодзиро (1863—1899), ученика Такахаси Юити. Кавамура и Харада одними из первых были посланы на учебу в Европу (Кавамура в 1871 году — в Венецию, Харада в 1884 году — в Германию), что не могло не оказать существенного воздействия не только на уровень их профессионального мастерства и представление о возможностях европейской живописи, с историей которой они теперь могли познакомиться в музеях, но и на их мировоззрение в целом.

В условиях, когда были преодолены первоначальные технические трудности, возникли проблемы самосознания художника, работавшего в европейском стиле и жившего в Японии. Господствовавший в ранний период Мэйдзи натурализм представлялся обязательным, но скоро начал сковывать фантазию, закрывая путь к самовыражению. Попыткой решения этой проблемы стало обращение к национальной тематике, к общеизвестным религиозно-мифологическим и историческим сюжетам. В стиле, усвоенном им в Мюнхене, Харада Наодзиро исполнил композицию «Богиня Каннон на драконе» (1890, Токио, Музей современного искусства), близкую работам немецких художников модерна (югендстиля).

Но пожалуй, самым трудным для японских художников западного направления в ранний период Мэйдзи были не технические навыки, не натурные штудии, но проблема человеческой личности, ее отражение в искусстве. Это заметно в становлении нового для японцев понимания жанров живописи, особенно портрета. Искусство портрета в Европе было основано на пластическом восприятии формы и направлено на выявление индивидуальных особенностей портретируемого. Противоположные задачи решались в традиционном восточном портрете, ориентированном на канонические черты, как бы «стиравшие» с лица изображенного все неповторимое. Здесь восточный художник следовал не конкретному, открывающемуся его глазу, но отвлеченной идее должностования, то есть воспроизводил черты некой идеальной личности.

Метод создания европейского портрета ставил перед японскими художниками принципиально иные задачи: не просто сходства, но характеристики человека как индивидуальности. Наибольших успехов на этой стадии наивного реализма добился как раз Харада Наодзиро в таких работах, как «Портрет немецкой девушки» (ок. 1886, Токио, Национальный музей) и «Сапожник» (1889, Токио, Академия художеств). В последнем подчеркнуто резкая светотеневая лепка объема передает напряженность, суровость персонажа.

В бытовом жанре японцам также потребовалось преодолеть традиционные каноны и прийти к воспроизведению реалий жизни, способных вызвать душевный отклик зрителя.

ил. 102

ил. 108

ил. 105

Заметным явлением стала экзаменационная работа молодого художника Вада Эйсаку «Заход солнца на переправе» (1897, Токио, Академия художеств). В основе картины — конкретная жизненная ситуация. Эйсаку изобразил группу крестьян у реки, в естественной природной среде, и хотя композиция строится еще по академическим установкам, она лишена театрализованной стаффажности в расстановке персонажей. Эстетизация обыденной реальности у мастеров западного направления имела продолжение и в первые годы нового столетия («Вагон поезда ночью», Акамацу Ринсаку, 1901; Токио, Академия художеств), когда проявлялись уже новые тенденции в живописи ёга. В период русско-японской войны возникла общественная потребность в героизированном идеале. На выставке 1907 года первый приз получила картина Вада Сандзо «Южный ветер» (Токио, Музей современного искусства), образы которой отвечали этой идее.



105. Вада Сандзо.
Южный ветер. 1907

106. Курода Сэйки.
На озере. 1897



107. Курода Сэйки. Девушка майко. Конец 1890-х

ил. 103

Более легко и органично чувствовали себя японские живописцы западного стиля в пейзаже, где традиционно свойственное нации ощущение жизни природы осталось и при изменении стилистики, материалов, переходе к работе с натуры. «Вишневые деревья в Сэндай» Кояма Сотаро с их бурокоричневой гаммой, возникшей не без влияния Фонтанези и его ориентации на барбизонскую школу, — характерное произведение этого периода. Оно еще лишено не только самостоятельного взгляда на натуру, но и серьезного технического исполнения. От подражания французским мастерам-барбизонцам пейзажная живопись ёга постепенно развивалась в направлении высветления палитры, а затем и к пленэризму, хотя еще было в этом пассивное следование европейским образцам, а порой и открытое эпигонство.

Важнейшим событием в истории живописи ёга стало создание в 1889 году «Общества Мэйдзи», которое пыталось противостоять гонениям и агрессивности традиционалистов, начавшихся с середины 80-х годов. В него вошли вернувшиеся из-за границы Кавамура Киё и Харада Наодзиро, а также Кояма Сотаро и многие другие живописцы (всего около трехсот человек). Его идейным главой стал один из самых одаренных художников этого направления Асаи Тю (1856—1907). Члены «Общества Мэйдзи» овладели главным образом техническими навыками европейской живописи, но не поднялись до решения сложных художественных задач. Лишь Асаи Тю наметил, — особенно после того, как в начале нового столетия побывал во Франции и даже участвовал в Парижской выставке 1900 года, — пути к обновлению японской живописи. Возможно, обращаясь к европейским мотивам, он чувствовал себя более свободно, как бы забывая о своих национальных корнях и традиционной кистевой технике. Профессиональный уровень его работ, написанных маслом, — «Уборка урожая» (Токио, Академия художеств), «Осень в Грэ» (Токио, Национальный музей) и особенно акварелей с французскими пейзажами (как, например, «Берег реки в Грэ») — неизмеримо выше произведений его предшественников, хотя в них еще угадываются образцы, которым следовал художник.

ил. 104

В том же 1889 году была открыта первая выставка «Общества Мэйдзи» в парке Уэно в Токио, которую даже посетила императрица, а «Общество» получило финансовую поддержку государства.

Это было очень важно, так как общественные вкусы были еще оппозиционны в отношении живописи ёга (именно тогда она и получила это название в отличие от традиционных направлений, которые стали называться нихонга — японская живопись).

Открывали первую выставку «Общества Мэйдзи» работы Сиба Кокана и Аодо Дэндзэна как провозвестников живописи западного стиля в Японии. За ними следовали произведения Кояма Сотаро, Госэда Хорю, Харада Наодзиро, Асаи Тю и многих других. В следующем году состоялась вторая выставка «Общества Мэйдзи», когда живопись ёга была уже официально признана. Главным событием этой выставки стало участие в ней впервые в истории японского искусства произведений французских мастеров Ф. Милле, Т. Руссо, Ш. Ф. Добиньи, Э. Дега, присланных из Парижа художественным предпринимателем Хаяси Тадамаса. Выставки устраивались затем ежегодно, и участие в них иностранных художников сделалось правилом. На 6-й выставке 1894 года показал свою картину «Утренний туалет» с фигурой обнаженной женщины вернувшийся из Франции Курода Сэйки. Картина вызвала скандал и обвинения художника в аморальности.

С именем Курода Сэйки (1866—1924) и группировавшихся вокруг него художников, получивших образование в Европе и строивших свою профессиональную деятельность уже на принципиально иной основе, связан за-

ключительный этап в развитии живописи западного направления в конце XIX и начале XX века. Прожив в Европе почти десять лет, Курода Сэйки не просто овладел навыками живописца (первые шаги во Франции он делал в студии Рафаэля Коллина), он был долгое время погружен в атмосферу европейской культуры, наблюдал художественную жизнь Парижа и участвовал в ней, выставляясь в салонах.

О живописи Курода Сэйки уже можно говорить как об искусстве и обсуждать его более или менее удачные попытки решить чисто художественные проблемы — передачи световоздушной среды, рефлексов и цветных теней, свободного движения фигур. Работая рядом с французскими импрессионистами, Курода Сэйки овладевал приемами пленэрной живописи с ее высветленной палитрой и значительно преуспел в этом, о чем свидетельствуют такие его произведения, как «Девушка майко» (Токио, Национальный

ил. 107

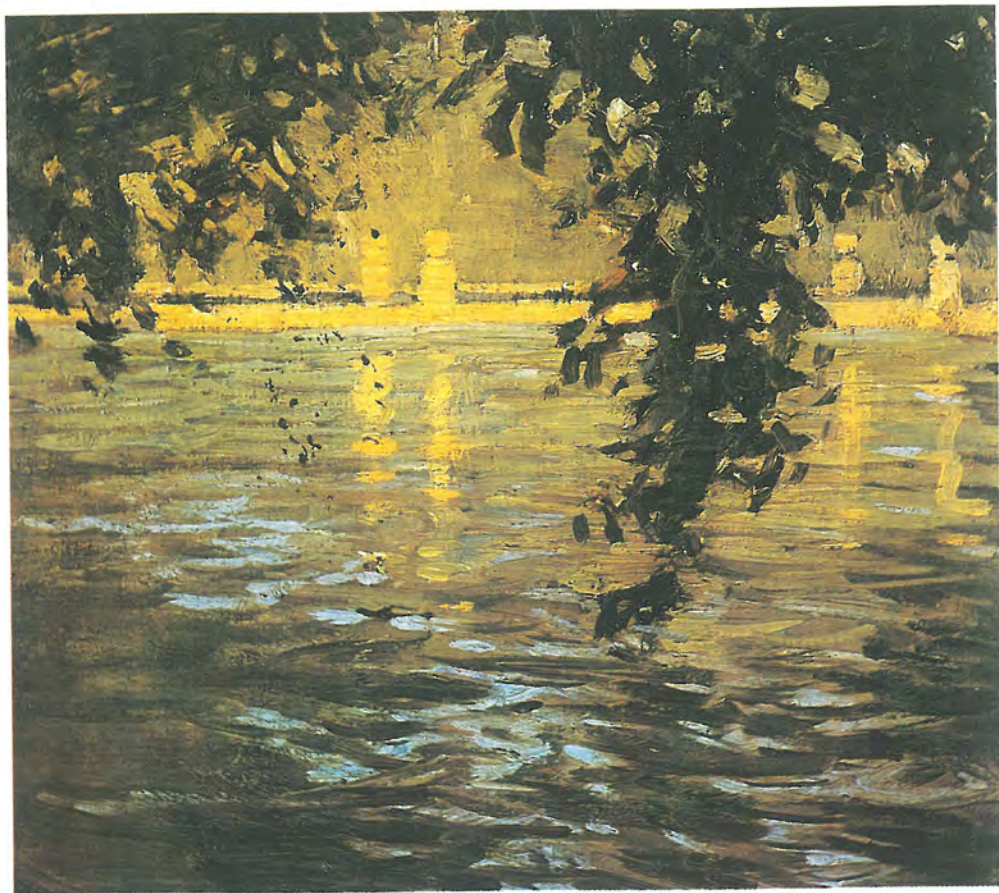


108. Вада Эйсаку. Заход солнца на переправе. 1897

ил. 106

музей), и еще более известное полотно «На озере» (Токио, Национальный исследовательский институт культурных ценностей), относящиеся к концу 90-х годов. Художника волнует в первую очередь точность передачи ощущений, чувств человека, созерцающего природу, и изменчивость самой природы в зависимости от освещения и состояния атмосферы. Вслед за своими французскими современниками Курода Сэйки утверждал, что художник пишет то, что он чувствует, и потому свободен в выборе цвета, построении композиции: «...что касается новой школы, то она в первую очередь отображает чувства, возникающие при любовании этим пейзажем...»⁸. И далее: «...бывают такие моменты, когда человек, находящийся на открытом воздухе, выглядит так, как он и должен выглядеть в подобных обстоя-

213



109. Фудзисима Такэдзи. Водоем. 1908—1909

вах: блики голубого неба падают ему на волосы, окружающие его цветы и травы отражаются у него на верхней губе и в уголках губ и временами половина лица выглядит ярко-красной, а другая половина — темно-желтой. Если смело изображают все это, это и есть новая школа»⁹. Такая свобода самоощущения была существенным новшеством для японского художника западного стиля, и значение этого трудно переоценить.

Куроода вернулся в Японию в 1893 году. Его уже не мог удовлетворить уровень художников из «Общества Мэйдзи». В 1894 году он основал ставшую знаменитой школу живописи «Тэнсин додзё» и декларировал свободу творчества, а три года спустя создал «Общество белой лошади» («Хакуба-кай»), объединившее художников-пленэристов.

В 1895 году произошел раскол в среде японских художников западной ориентации. «Старые» мастера, пионеры ёга, и их непосредственные последователи группировались вокруг «Общества Мэйдзи», а «новые», работавшие на пленэре (за особенности их колорита прозванные «фиолетовыми»), — вокруг «Общества белой лошади». Эти объединения ориентировались на разные направления европейской живописи (условно говоря, на академический натурализм, с одной стороны, и импрессионизм — с другой). В отличие от предшественников, «фиолетовые» были более раскованны



110. Фудзисима Такэдзи. Бабочки. 1904. Деталь

в профессиональном смысле, для них главной целью стала художественная выразительность образа, то есть чисто эстетическая проблема.

В 1896 году Курода Сэйки был приглашен на должность профессора только что открытого отделения западной живописи в Токийскую художественную школу. К тому времени стало ясно, что необходимо создать собственный центр для обучения художников ёга.

Влияние и авторитет Курода Сэйки были так велики, что в течение нескольких лет полностью изменилось отношение к западной живописи в Японии. В общественном сознании она стала фактом искусства, обладающим художественными, а не только прагматическими качествами. Это была действительно новая школа и для самосознания живописцев, раскрытия их творческой индивидуальности. Именно этот вопрос встал особенно остро на рубеже веков. Европейская манера письма, казалось бы, открывала возможность свободного самовыражения, но японские художники еще не имели опыта утверждения собственного кредо, ценности в искусстве неповторимого и нового. Существенно было и то, что, хотя многие японцы учились в Париже, они внутренне еще не были готовы к тому, чтобы усвоить самые последние достижения французских живописцев. Они должны были пройти путь от ранних пленэристов к импрессионистам, фовистам и более поздним проявлениям европейской живописи. Но уже в первое десятилетие XX века художники ёга почувствовали себя свободно в живописи маслом и в акварели. Работа в новой технике доставляла им творческое удовлетворение и стала выражением внутренней потребности, какой когда-то для средневековых художников была живопись тушью (напомним, что и «западники» XVIII века и даже Каваками Тогай для «творческой радости» писали в традиционной манере, а работа маслом не давала им эстетического наслаждения).

Единомысленники и последователи Курода Сэйки, в первую очередь Аоки Сигэру (1882—1911) и Фудзисима Такэдзи (1867—1943), попытались в рамках живописи ёга выразить свою индивидуальность. Их не удовлетворял не только натурализм ранних мастеров ёга, но и достаточно поверхностно усвоенное от французов направление пленэрной живописи. Они ощущали потребность передать в искусстве сложные эмоциональные переживания человека, а главное найти иную форму синтеза с национальной художественной традицией и мироощущением, попытаться на новой основе возродить метафоризм, свойственный японскому искусству прошлого.

В картинах рано умершего Аоки Сигэру можно почувствовать тяготение к монументальным формам в постановке фигур, их ритмике. Его известное полотно «Дары моря» с фигурами несущих сети рыбаков (Токио, Галерея Бриджстон) воспринимается как картон для будущей фрески. Аоки Сигэру писал широким пастозным мазком, применял цветные тени и рефлексы в картинах на исторические и мифологические сюжеты («Эра Тэмпё», «Подводный дворец»; Токио, галерея Бриджстон).

Композиции художника-лирика Фудзисима Такэдзи «Бабочки» (Токио, галерея Бриджстон), «Счастливое утро» по своим настроениям тяготели к так называемому национальному романтизму, получившему распространение во многих европейских странах. Романтические тенденции ощущались на рубеже веков и в японской поэзии. Фудзисима искал возможность тонкого и деликатного сопряжения образов из европейского тематического круга с поэтическими ассоциациями, которые были свойственны традиционной культуре, сопоставляя с цветами, деревьями, бабочками грациозные женские силуэты. Его героини всегда несколько отрешенны, задумчивы, погружены в себя. По уровню профессионального мастерства живопись

ил. 110

Фудзисима Такэдзи может быть сопоставлена с его западными современниками, например портрет голубоглазой женщины в белой накидке и с веером в руках («Черный веер»; Токио, галерея Бриджстон).

Освоив достижения пленэрной живописи, Курода Сэйки, Аоки Сигэру, Фудзисима Такэдзи размышляли над проблемой использования национального художественного опыта, делая упор на декоративный строй картины.

Однако окрашенный высоким пафосом романтизм Аоки и тонкий лиризм Фудзисима у других художников оборачивались сентиментальным обыгрыванием общеизвестных исторических сюжетов по стилю, близкому европейскому модерну в его не самых лучших образцах.

Как известно, получивший широкое распространение в европейских странах стиль модерн наряду с высокохудожественными произведениями и новыми открытиями принес и большие издержки в эстетических вкусах общества. Это было время зарождения и первого широкого распространения так называемой массовой культуры. Ее ареной постепенно становилась и Япония. С массовой культурой здесь была связана волна салонного искусства, нашедшего своего зрителя в мелкобуржуазной среде, плохо разбиравшейся в качестве как импортируемой, так и подражавшей ей местной продукции. Мода на такую живопись оказалась на редкость устойчивой, сохраняясь, хоть и видоизмененно, до наших дней.

Своего рода реакцией на это стало искусство молодых художников, ориентировавшихся на европейский постимпрессионизм и Сезанна, а позднее на экспрессионизм и фовизм. Многие из них работали в портретном жанре, открывавшем новые для японской живописи возможности передачи внутреннего мира человека.

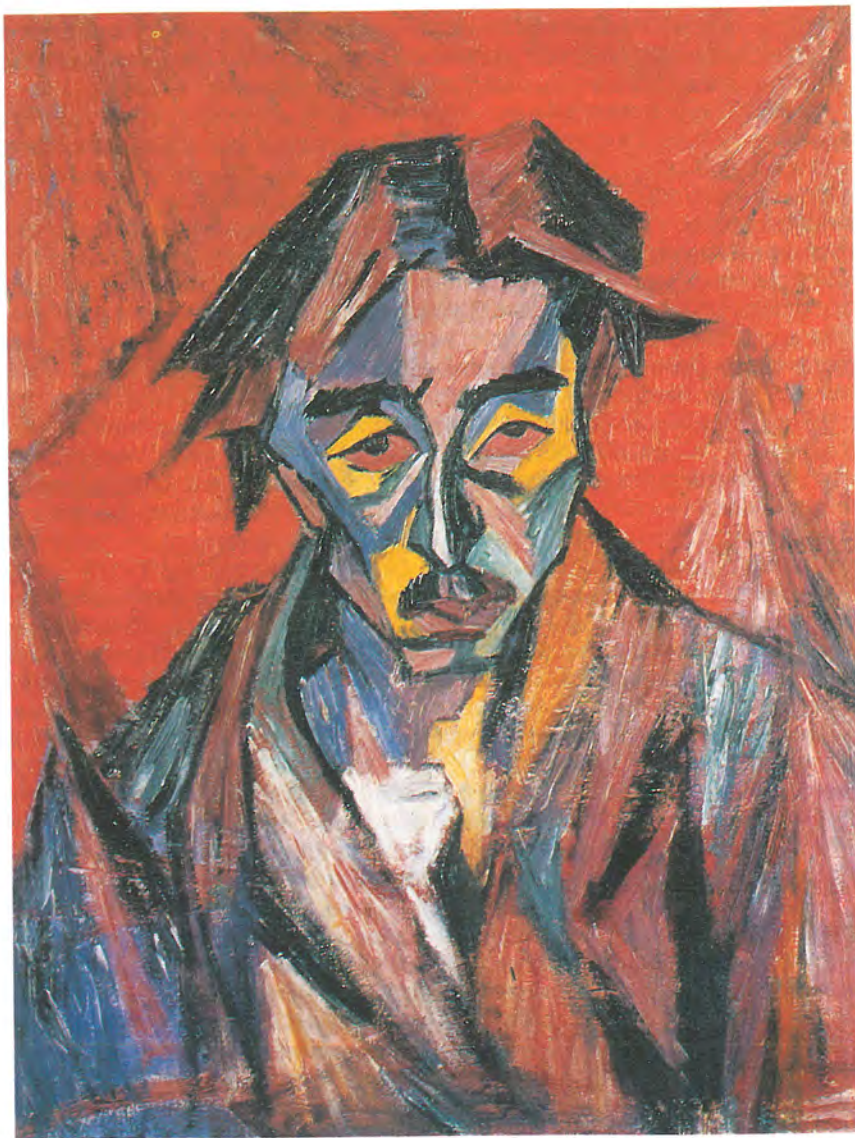
В начале нового столетия появилось довольно много автопортретов — жанр, редкий для японского искусства. Естественно, что каждый открывал в себе разное — скорбную задумчивость и усталость («Автопортрет с облаками», «Автопортрет с красными глазами» Ёродзу Тэцугоро; Мориока, Музей префектуры Иватэ), болезненную напряженность как бы ослепшего человека, поскольку его глаз не видно за стеклами очков («Автопортрет с верхушками деревьев» Аи Мицу). Примечательно, что в двух работах в качестве фона присутствуют лаконично намеченные указания на природное окружение, словно герой боится остаться наедине с собой, вне привычного и традиционного единения с природой. Кисида Рюсэй в «Автопортрете» (Симоносэки, Городской музей), исполненном сдержанно, даже скупой, предстает человеком, внимательно и тревожно всматривающимся в свое лицо. Он не стремится идеализировать свой облик или придать ему нечто привлекательное, но старается отразить чувство собственного достоинства, внутренней свободы.

В этих автопортретах особенно ясно проявилось не свойственное японской живописи прошлого новое самоощущение человека, его способность анализа, взгляда «со стороны» как на окружающий мир, так и на внутренние проблемы личности. Кисида Рюсэй особенно прославился портретами своей маленькой дочери, которую писал неоднократно, стремясь передать живость и игривое лукавство девочки («Рэйко в возрасте пяти лет»; Токио, Музей современного искусства).

Если рассматривать изолированно историю развития живописи западного стиля в Японии после реставрации Мэйдзи, то может создаться впечатление, что ее путь от Каваками Тогая к Курода Сэйки был лишь путем накопления мастерства и осознания возможностей этого искусства. Это, безусловно, справедливое суждение. Но процесс этот происходил не просто рядом с развитием других направлений, но в очень острой борьбе,

ил. 111

ил. 112

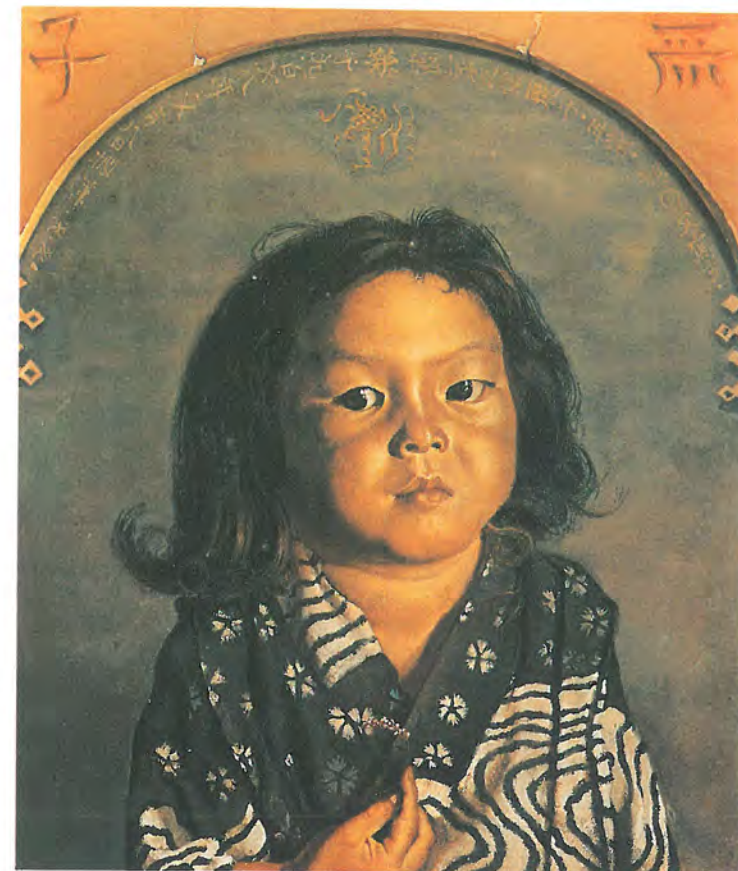


которая сама по себе характеризует и общую ситуацию в японской культуре 70—80-х годов XIX века, и то значительное место, отводившееся в общественном сознании живописи как таковой.

Эйфория вестернизации, охватившая японское общество в первое десятилетие после реставрации Мэйдзи, на рубеже 70-х и 80-х годов сменилась противоположной тенденцией, порожденной волной национализма и тревогой за судьбу японской культуры и сохранение ее самобытности. Как никогда остро встал вопрос о том, что важнее: сохранение традиционных ценностей или утверждение новых? Последняя четверть XIX столетия отмечена драматическим конфликтом между сторонниками западного направления и традиционного искусства с его сложившимися за века идеалами. Среди «традиционалистов» были и ортодоксальные консерваторы и люди,

понимавшие новизну исторической ситуации и необходимость адаптации к ней национальных ценностей.

Самой крупной фигурой и лидером в борьбе за сохранение национального наследия был Окакура Тэнсин — философ, историк культуры и общественный деятель. Начало возглавлявшегося им движения совпало с приездом в Японию в 1878 году в качестве преподавателя университета американского ученого Эрнеста Феноллосы. Возможно, что всеобщее внимание

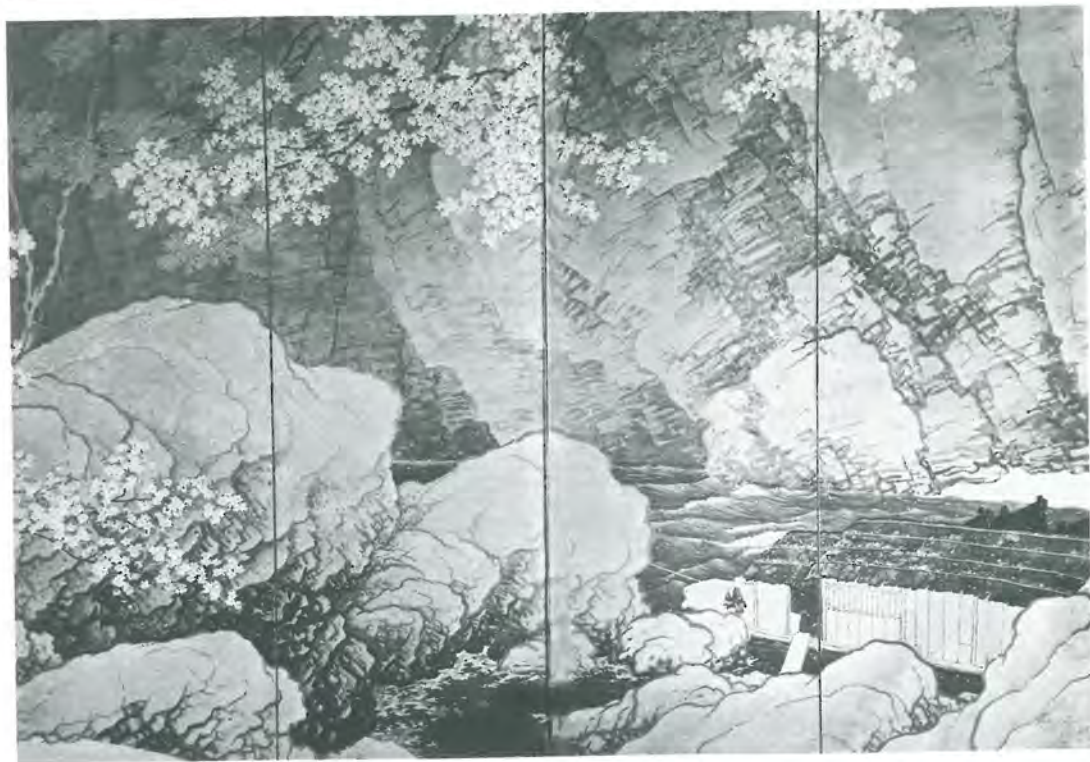


111. Ёродзу Тэцугоро.
Автопортрет с
красными глазами.
1913

112. Кисида Рюсэй.
Рэйко в возрасте
пяти лет. 1918

к Западу сделало особенно весомым и значительным мнение иностранного специалиста, который не просто стал изучать и собирать произведения японского искусства прошлого, но в своих лекциях и выступлениях в печати подчеркивал его общечеловеческую значимость и высокую художественную ценность. Он считал, что подражание Европе нанесет непоправимый ущерб японскому искусству и станет для него губительным. Именно по предложению Феноллосы в 1889 году был открыт Императорский музей — первая в Японии государственная коллекция национального искусства (ныне Национальный музей в Токио).

Совместными усилиями Окакура и Феноллоса добились очень многого, хотя надо отметить, что по отношению к представителям западной живописи их деятельность была резко негативной, особенно на первых этапах.



113. Каваи Гёкудо. Поздняя весна. 1916. Деталь

В отличие от предшествующего десятилетия государственную поддержку получили представители традиционных художественных школ, в том числе такие художники, как Кано Хогай и Хасимото Гахо с их сухим академическим стилем, не имевшим никаких живых связей с действительностью. Существенным ударом по престижу европейского направления было обвинение Каваками Тогая в передаче иностранцам секретных военных карт и последовавшее за этим самоубийство мастера в 1881 году. Благодаря пропаганде начался отток учащихся из художественных школ, где преподавалась живопись ёга. Из Европы перестали привозить холст, кисти, краски, необходимые художникам западного стиля. С 1882 года художников ёга не допускали на государственные выставки, а Школа живописи при Инженерном колледже была закрыта. В созданной в 1888 году по императорскому указу Токийской художественной школе первоначально преподавалась лишь живопись национальных направлений, и только в 1896 году было разрешено открыть отделение западной живописи.

Борьба художественных идей в Японии на протяжении последних десятилетий XIX века отражала важнейший переломный этап не только в развитии культуры этой страны, но и европейской, которая впервые открывала истинные ценности духовной жизни народов Востока. Окакура Тэнсин, а позднее Рабиндранат Тагор впервые стали говорить и писать в Европе и Америке о значительности вклада народов Востока в развитие духовной культуры человечества¹⁰. Не примыкая к оголтелым консерваторам с их полным неприятием западной культуры и одновременно отвергая полную



114. Ёкёяма Тайкан. Колесо жизни. 1923. Деталь

вестернизацию Японии, Окакура предлагал искать такое компромиссное решение, которое бы давало возможность сохранить национальную самобытность и способствовало преодолению формализма, сухости и бездуховности выродившихся старых школ живописи. Фенолоса был более категоричен и резко выступал против освоения опыта европейской живописи. В этом проявлялось его непонимание невозможности обособленного культурного развития в современных условиях. Вероятно, на него неблагоприятное впечатление производили работы художников европейского стиля, в большинстве своем лишенные художественной значительности.

Живопись национального стиля в ее ортодоксальном варианте представляла собой в конце XIX века бесконечные вариации канонических сюжетов, различавшихся в зависимости от той или иной традиционной школы, к которой причислял себя автор: Нанга с ее ориентацией на китайские классические образцы, чаще всего исполнявшиеся тушью; Римпа, где применялись яркие пигменты и картины чаще всего имели форму ширмы; Кано — в своем позднем варианте эклектически соединявшей монохромную живопись с декоративными композиционными приемами. Каждая из школ имела длительную историю, сохраняла достаточно высокий профессиональный уровень письма, но, как правило, произведения художников, лишенные всяких связей с живой реальностью, за редким исключением не способны были вызвать непосредственный эмоциональный отклик зрителя. Тем не менее это искусство являлось важной частью национального наследия, и это понимали не только Фенолоса и Окакура, но и многие мастера нихонга.

Как известно, особенностью исторического развития Японии было сохранение средневековых форм в культуре вплоть до XIX века, так что

прошлое стояло почти за спиной у поколения художников конца века, отделенное не веками, а десятилетиями. Устойчивость этих форм была связана с закреплённостью в них важных черт национального характера. В известном смысле особенности нихонга с ее образно-символическим языком были моделью национального художественного сознания. Даже в выборе сюжетов, их повторяемости проявлялись свойства творческого метода мастеров традиционной живописи. Они преломляли свое индивидуально-личностное видение мира сквозь определенные канонические стилевые приемы и особенности языка этого искусства. Ориентация на китайские



115. Хисида Сюнсё. Опавшие листья. 1909. Деталь

классические образцы с их установкой на создание концептуального образа мира из реальных природных объектов потребовала условной изобразительной системы. В древних китайских трактатах утверждалось, что в искусстве важно и ценно не то, что видит глаз, не просто «оболочка» предметного мира, а то, что скрыто за этой оболочкой,— внутренняя суть, субстанция, лишь проявляющаяся в визуально воспринимаемой форме. Отказ от самооценности чисто визуального образа мира сам по себе подразумевал иносказание—метафоричность, символичность изображения. Тем самым при восприятии создавалась установка на его неоднозначность: не просто пейзаж, не просто цветы, но нечто более общее и более значительное. Иносказательность и многозначность образа позволяли видеть в единичном общем, через деталь ощутить целое. Это в свою очередь допускало уменьшение художественного пространства и лаконизм средств выражения. Такая особенность была свойственна не только отдельным жанрам живописи, но и классической японской поэзии пятистиший и трехстиший. Неудивительно, что над вопросом о сохранении и реформировании этих жанров размышляли в конце XIX века поэты так же, как над проблемой преобразования нихонга размышляли художники.

Угнетающая роль канонизированных стереотипов, неспособность увидеть самостоятельно, без ссылки на авторитеты, привычное и понятное были свойственны традиционалистам не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии танка и хайку с их устойчивой системой образов и строго определенной поэтической формой.



116. Симмомура Кандзан. Осенние деревья. 1907. Деталь

Как всякое каноническое по своей природе искусство, и нихонга и хайку опирались на широкий контекст культуры и взаимодействовали с ним, вызывая у зрителя и читателя многочисленные смысловые ассоциации, за счет которых углублялось и расширялось содержание произведения. Поэт и теоретик Масаока Сики (1867—1902) встал на путь преобразования традиционного жанра хайку, опираясь именно на это качество классической поэзии, на возможность более глубокого ее понимания и интерпретации в контексте современности¹¹.

Масаока Сики предложил такую форму новаторства в рамках традиционного жанра, которое бы не разрушило его структуру. Для этого он выдвинул как главный метод «сясэй» (рисование с натуры), то есть следова-

ние не образцам прошлого, а реальным жизненным впечатлениям и возникающим при этом эмоциям. Масаока Сики говорил, что заимствовал это понятие у художников, которые стремились за внешней видимостью действительности ощутить нечто скрытое, сущностное. Известно, что он изучал как традиционную, так и европейскую живопись, поскольку это было созвучно его «визуальному» типу образа-зарисовки в стихотворении¹².

Реформаторы нихонга периода Мэйдзи не имели разработанной теоретической программы, но их путь в чем-то был близок пути, предлагавшемуся Масаока Сики. Сам Окакура Тэнсин, как человек широко мыслящий и понимавший, что сухой безжизненный традиционализм не менее пагубен, чем бездумная вестернизация, поддерживал попытки своих единомышленников-художников найти методы преобразования нихонга. К этому вело углубленное понимание законов жанра, на котором настаивал Масаока Сики в отношении поэзии.

В традиционной живописи повторяемость образов и тем способствовала утонченности восприятия, развивая в зрителе потребность личного и всякий раз нового переживания. Интерес к произведению не имел ничего общего с интересом к новизне его внешней манифестации, которой, как правило, и не бывало. Наличие канонических сюжетов определяло принципиально иную структуру образа и его восприятия. Художник знал, что его зритель не ищет остроты ощущений, проистекающих из невиданности изображенного, но, напротив, он ориентирован на уже известное, требующее от него самого индивидуальной реакции. Японская традиция, таким образом, развивала и культивировала представление о принципиальной неповторимости контакта зрителя с произведением искусства не только в силу глубины, неисчерпаемости смысла картины, но и в силу уникальности внутреннего мира человека, постоянной изменчивости эмоционального состояния в зависимости от конкретной ситуации. В художественных системах, ориентированных на канон и, следовательно, на повтор, субъективное начало оказывалось наиболее важным в момент восприятия произведения, что влияло и на законы формообразования. Разомкнутость композиции, нарочитая незавершенность рисунка, видимость случайности детали, намек на иносказание — все это активизировало интеллектуальный и эмоциональный опыт зрителя при интерпретации произведения искусства. Такие качества традиционной живописи открывали возможность для ее реформирования и жизни в новых исторических условиях.

При стабильности тематики традиционной живописи (а эксперименты с принципиально новыми сюжетами оказались неудачей как у художников нихонга, так и у поэтов-хайкаистов) и устойчивости ассоциативных рядов ощущение жизненной правды могло возникнуть только при внесении личностного начала, проявляющегося через индивидуальность манеры, художественного почерка мастера. А это в свою очередь помогало увидеть по-новому привычное и известное. Как призывали в своем манифесте члены поэтического объединения, основанного Масаока Сики, «изображайте цветы, птиц, луну чисто и в непосредственной близости... рисуйте живое»¹³.

На путь преобразования нихонга встали последователи и единомышленники Окакура Тэнсина, живописцы Хисида Сюнсё, Симмомура Кандзан, Ёкояма Тайкан и некоторые другие. Их стилевое своеобразие было основано на пристальном изучении и освоении как ранней живописи ямато-э IX—XII веков, так и классической живописи тушью XV столетия, а также использовании некоторых приемов пространственного построения и воссоздания световоздушной среды, свойственных европейскому искусству. В известном смысле они были продолжателями Маруяма Окё, хотя в Токио, где



117. Кобаяси Кокэй. Райский источник. 1912

они работали, менее заметны были натуралистические традиции школы Маруяма-Сидзё, сохранявшиеся у живописцев Киото. Их отказ от ортодоксального следования канонам старых школ вызвал бурю негодования среди консерваторов, но именно такой отказ и позволил этим художникам сохранить в своих работах живой пульс искусства, добиться эмоционального отклика у современного зрителя.

ил. 115

Хисида Сюнсё написал свою картину «Опавшие листья» (Токио, фонд Эйсэй Бунко) на традиционной шестистворчатой ширме, но использовал свойственную европейской живописи более предметную трактовку форм, подчеркивая их материальную вещественность. При этом его верность традиции проявилась в особой чуткости к ритмическому строю композиции, порядку размещения вертикалей стволов деревьев и создании постепенного нарастания интенсивности цвета, достигающего кульминации в красно-желтых листьях маленького деревца на переднем плане в левой части ширмы. Отказавшись от плоскостности традиционной декоративной

росписи и кулисного построения пространства, художник сохранял тот высокий декоративный строй, которым были отмечены выдающиеся произведения прошлого, исполненные в этом жанре.

По сходному пути, хотя и с индивидуальными качествами живописной манеры, шел и Симмомура Кандзан (роспись ширмы «Белая лиса»; Токио, Национальный музей), а отчасти и Ёкояма Тайкан в своих полихромных росписях («Цветущие вишни ночью»; Токио, Музей Окура). Тайкана больше чем других занимала проблема новой трактовки человеческой фигуры, создания не натуралистических портретов, какие делал Ватанабэ Кадзан, а символических. Его «Поэт Цюй Юань», по мнению американского ученого Розенфилда¹⁴, был духовным портретом Оакура Тэнсина. Отказавшись от попытки синтеза восточной и западной техники, которую предпринял Кадзан, Ёкояма Тайкан стремился использовать возможности, которые давала европейская живопись, в традиционной кистевой технике нихонга. При всех нарушениях «чистоты» традиционного письма произведения Тайкана всегда воспринимаются как истинно японские, находящиеся в контексте национальной культуры. В своих многочисленных пейзажных композициях, по большей части монохромных, Тайкан демонстрировал виртуозное владение техникой письма тушью, использования ее тончайших градаций для передачи пространственных далей и воздушной среды. Но нередко он работал тушью наподобие европейской акварели, сочетая особую легкость мазка с передачей материальной достоверности объектов, как, например, в композиции «Колесо жизни» (Токио, фонд Эйсэй Бунко).

ил. 114

В живописи Ёкояма Тайкана европейские приемы получали совершенно иные функции, чем у художников ёга. За свою долгую жизнь Тайкан написал множество картин, используя различные комбинации приемов традиционных школ и европейской живописи, добиваясь их органичного сплава, подчиняя решению собственных художественных задач. Но уже в начале своей художественной карьеры он сознавал, в отличие от своих предшественников и многих современников, как мастеров нихонга, так и мастеров ёга, что отказ от господствовавших в течение веков канонов или, напротив, приверженность им сами по себе ничего не значат, что в искусстве главное — художественный результат, биение пульса жизни, высокий духовный смысл.

Знаменательно, что к такой точке зрения пришел и Оакура Тэнсин; недаром именно он, будучи директором Токийской художественной школы, пригласил вернувшегося из Франции Курода Сэйки возглавить открывшееся отделение западной живописи.

Результатом деятельности Оакура Тэнсина и его единомышленников было также более широкое знакомство с японской национальной живописью в Европе. Впервые картины японских художников были показаны на Всемирных выставках в Лондоне в 1862 году, затем в Париже в 1867 году и в Вене в 1873 году. В начале 80-х годов были устроены первые специальные выставки японской живописи. В 1884 году благодаря усилиям деятелей из «Общества Рюти» (созданного еще в 1879) открылась первая выставка в Париже, на следующий год — вторая. Член «Общества Рюти» Вакаи Кэндзабуро вошел в контакт с Самюэлем Бингом, занимавшимся продажей и пропагандой произведений восточного искусства в Европе и издававшим журнал «Le Japon artistique». Ценители и коллекционеры в европейских странах впервые получили возможность более обстоятельно и систематично знакомиться с произведениями японского искусства. Впервые обмен художественными ценностями и идеями стал обоюдным.

Глава II «Япония» в Париже и Лондоне

Вопрос о влиянии японского искусства на европейское вот уже несколько десятилетий находится в поле зрения ученых, художественных критиков, музейных работников, о чем свидетельствуют многочисленные публикации и специальные выставки, проводившиеся начиная с 1960-х годов и до последнего времени. Это закономерно, поскольку истоки искусства новейшего времени видятся как раз в последней трети XIX века, когда наиболее интенсивно проходило освоение уроков внеевропейских культур, в том числе Японии.

Отличие контактов Европы с Востоком третьего периода от предыдущих, как уже отмечалось, состояло в том, что диалог теперь вели художники, которых интересовали в первую очередь творческие проблемы. Их внимание было направлено на освоение особенностей метода и приемов изобразительного языка иноземного искусства.

Несмотря на ускоренные темпы развития японской живописи западного стиля, она, как было показано, значительно отставала в освоении не только средств, но главным образом общей проблематики европейского искусства. Европейские живописцы были в неизмеримо более благоприятной позиции, ибо произошло редкое в истории совпадение задач, к которым подошло западное искусство, и решений, найденных искусством японским. Оно появилось в Европе в тот чрезвычайно важный момент, когда складывалась новая поэтика и стилистика живописи и декоративно-прикладных искусств.

Весьма примечательно, что такие новаторы, как Мане и Дега, в молодые годы потратили немало усилий на овладение традициями величайших мастеров прошлого от Джотто до Делакруа, копируя в музеях их шедевры. Значит, внутренне они были готовы к переосмыслению чужого опыта для решительных шагов к новому в собственном творчестве. Известно, что конец XIX века — это время переоценки всего художественного наследия прошлого и осознания равноценности европейской классики и культур других регионов мира. В отношении Востока французские художники действовали подобно японцам: не подражать, не повторять, но ассимилировать, осваивать с точки зрения собственных потребностей и таким образом «чужое» превращать в «свое», постепенно теряющее видимые связи с первоисточником. Подтверждением этому может служить тот факт, что мир японского искусства был воспринят каждым из европейских мастеров по-своему.

Знакомство с японским искусством оказалось плодотворным для европейских художников не только на пути создания нового пластического языка, но и менявшегося взгляда на мир с иными ценностными ориентирами. Оно послужило обогащению визуального опыта европейских мастеров и открыло им существование другого типа творческой фантазии, возможность принципиально новых точек зрения на привычное и повседневное. Неудивительно, что японские гравюры укиё-э давали большую пищу для размышлений. В тот момент, когда европейское искусство готово было отказаться от концепции бытия, восходившей к эпохе Возрождения с ее отношением к миру как стабильному, увидеть его изменчивым, а само-

го себя также ощутить в постоянном движении, художников не могли не поразить рисунки Хокусая, остро характерные и точные в передаче жестов, мимики, разнообразных бытовых действий, зафиксированных зорким глазом и виртуозной кистью. Европейские художники не столько анализировали язык японской графики, сколько интуитивно постигали его структурные свойства, роль линии и плоскостного цветового пятна как главных элементов изобразительности. Подвижная, не замыкавшая форму линия определяла открытость композиции, ее незавершенность или возможное продолжение за пределами изобразительной плоскости: художественное пространство оставалось разомкнутым, а точка зрения — не фокусированной или вовсе не определенной. Так японцы помогли увидеть человека в его слитности с окружением, средой — пейзажной или городской, то есть способствовали решению одной из проблем живописи импрессионистов. И хотя истоки японской концепции взаимоотношений человека и среды существенно отличались от побудительных мотивов французских мастеров, как и их непосредственных задач, «японский урок» сыграл свою положительную роль.

Для японцев движение означало не только перемещение в пространстве фигур или предметов, но также временное изменение видимого мира, передававшееся с помощью различных канонических приемов, в том числе через ритмическую структуру картины. Движение «происходило» в восприятии зрителя-созерцателя, мысль и чувство которого, направляемые определенной системой образов, «возбуждали» в нем эти ощущения. Складывавшийся новый тип европейской картины делал зрителя более активным, требуя затраты внутренней энергии, коренным образом меняя восприятие живописи (что на первых порах и вызывало бурный протест). Это была еще одна важная «точка касания» европейского искусства при встрече с японским.

Можно указать на целый ряд тематических и иконографических заимствований из арсенала японского искусства, которые появились в европейской живописи последней трети XIX века. Увлечение такими мотивами, как кимоно, веер, мост, волны и скалы в море, ирисы, цветущие деревья, а также такими сюжетами, как утренний туалет женщины, умывание и расчесывание волос, безусловно, было навеяно японскими гравюрами. Но более важным стало усвоение композиционных приемов японских мастеров, многократно повторявшихся и варьирувавшихся разными европейскими художниками. Многие из них были связаны с чисто сюжетными мотивами гравюр, которые — в свою очередь — с особенностями японского быта, архитектуры, костюма. Так, например, темный силуэт на светлом фоне обычно виден сквозь наружные раздвижные стены, оклеенные полупрозрачной белой бумагой, если в доме горит свет, а снаружи темно. Для японского глаза это настолько привычная деталь быта, что на ней не останавливалось внимание как на специальном композиционном приеме. То же можно сказать и об изображении фигур в традиционном японском интерьере с его деревянными столбами-опорами кровли, которые в гравюре выделяют передний и дальний план, но опять-таки являются в первую очередь элементами сюжетного мотива в отличие от пастели Дега («Женщины в кафе на Монмартре», 1877), который добивался впечатления свободного, разомкнутого пространства и его как бы случайной фрагментарности.

Низкая точка зрения, столь частая в японском искусстве, определялась позицией человека, сидящего на циновке в доме, лишенном мебели европейского типа. Иначе говоря, столь поразившие европейских мастеров особенности японской гравюры в значительной степени были отражением жизнен-

ных реалий, хотя нельзя забывать и о многовековой традиции изобразительного искусства Дальнего Востока с его сложившимися канонами и самобытным языком.

Но если для художников наиболее важной в их знакомстве с Японией оказалась гравюра, а чуть позднее живопись, то для более широких кругов японское воздействие проявлялось через предметные формы — фарфор, лаки, веера, кимоно, привозившиеся путешественниками и поступающие через торговцев произведениями искусства в специальные магазины. В Париже наиболее известным в 60-х годах XIX века был магазин «La Porte chinoise», в 70-е годы большой популярностью пользовался также «La maison Sichel», а позднее — салон Самюэля Бинга, сыгравшего выдающуюся роль в знакомстве Европы с японским искусством.

Долгое время считалось, что впервые внимание художников к японскому искусству было привлечено во Франции, когда в 1856 году гравер и керамист Феликс Бракмон увидел у печатника Делатра томик «Манга» Хокусая и был поражен точностью, артистизмом и разнообразием воспроизведенных там рисунков, заразив вскоре своим энтузиазмом друзей и коллег.

Однако это многократно повторявшееся и ставшее почти легендой утверждение опровергается многими фактами, говорящими о более раннем появлении в Европе XIX века японских произведений. Показательно другое: до определенного момента они не вызывали интереса ни у широкой публики, ни у художников.

Еще в 30-е годы появилась возможность знакомиться с японским искусством в музеях, на выставках, по иллюстрированным изданиям. Так, в 1832 году в Париже продавалась привезенная из Японии коллекция Тунберга, а в Голландии вернувшийся на родину Зибольд начал публикацию своего труда, посвященного Японии, где использовал в качестве иллюстраций гравюры, в том числе из «Манга» Хокусая¹. В 1836 году Зибольд передал часть привезенных книг, карт, рукописей в Национальную библиотеку в Вене, а в следующем году из приобретенной у него голландским правительством коллекции был создан музей Зибольда, где экспонировались произведения прикладного искусства и гравюры. В 1848 году отдел рукописей Королевской библиотеки в Париже приобрел у Зибольда иллюстрированные издания Хокусая, Хоккэя, Кэйсай Эйсэна и других художников. В 1855 году в ту же библиотеку поступила целая коллекция японских иллюстрированных книг и два сборника с гравюрами Хокусая, Кунисада, Тоёкуни². На Всемирной выставке во Дворце промышленности в отделе Голландии экспонировались японские ширмы, фарфор, лаки и другие изделия. В 1859 году в специально изданном альбоме образцов декора для художников, работавших в промышленности, были воспроизведены одиннадцать мотивов из «Манга»³. Наконец, в 1862 году на улице Риволи был открыт магазин мадам Дезуа по продаже восточных изделий, ставший местом встреч коллекционеров и художников.

Примерно в те же годы произведения японского искусства появились и в Англии. На Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году в знаменитом Хрустальном дворце голландская фирма «Ф. Зеегерс и К^о» экспонировала японскую ширму. С 1852 года в инвентарных книгах Южно-Кенсингтонского музея (названного позднее музеем Виктории и Альберта) можно увидеть записи о поступлении японской керамики, лаков и других изделий. Отдельные произведения демонстрировались на выставках в Дублине в 1853, в Лондоне в 1854, в Манчестере в 1857 годах. Репродукции с гравюр Хиросигэ и Тоёкуни были помещены в «Illustrated London News» в 1856 и 1857 годах.



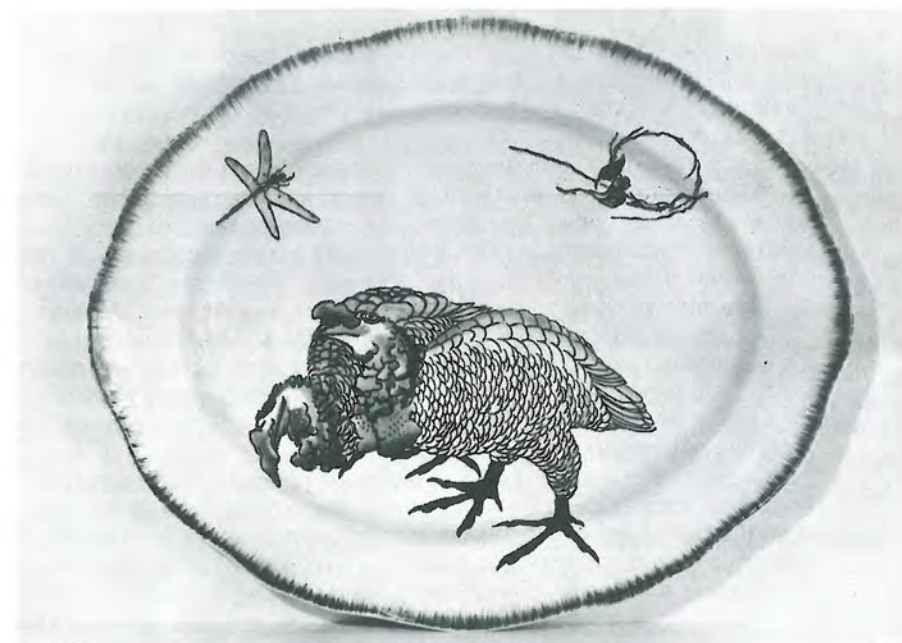
118. Ваза «Бамбук» компании Баккара. 1878

119. Кацусика Хокусай. Богиня Каннон как покровительница рыб. «Манга». вып. VIII. 1818

120. Галле Э. Ваза с изображением рыбы. 1878

121. Кацусика Хокусай. Фудзи через бамбуковую рощу. Из альбома «Сто видов Фудзи». 1834—1835

122. Бракмон Ф., Руссо Э. Блюдо. 1867



Следующим важным шагом в знакомстве с Японией стала публикация нескольких книг в конце 1850-х и начале 1860-х годов, частично иллюстрированных гравюрами японских художников⁴.

Две Всемирные выставки 1862 года в Лондоне и 1867 года в Париже привлекли особенно большое внимание к японскому искусству. На лондонской выставке были показаны предметы из коллекций английского генерального консула в Японии сэра Элкока, демонстрировавшиеся в так называемом Японском дворике. Среди шестисот произведений около ста составляли альбомы гравюр, в том числе и «Манга» Хокусая. Произведения с выставки были приобретены известными художниками и архитекторами — Годвином, Несфилдом, Россетти, Дрессером, Лейтоном. В следующем году брат художника В. М. Россетти опубликовал статью «Японская ксилография», а Д. Лейтон устроил специальную конференцию, посвященную японскому искусству.

На парижской выставке экспонировалось тысяча триста восемь произведений японского искусства, главным образом это были работы современных мастеров — Кунитэру, Садахидэ, Хиросигэ III, Кунисада II, представлявшие скорее этнографический, чем художественный интерес. Но в тот момент французскую публику уже привлекало все, связанное с Японией, поскольку это становилось модой и всеобщим увлечением. Эта мода захватила самые широкие круги, напоминая «китайскую манию» XVII—XVIII веков и доходя порой до курьезов. Как и двести лет тому назад, открывались «японские кафе», писались романы из японской жизни, ставились пьесы и даже оперы с японскими сюжетами. Так, в 1872 году была поставлена комическая опера Сен-Санса «Желтая принцесса», в 1877 — комическая опера Леока «Косики — Майоран». Шумный успех имела оперетта Сэливена «Микадо» (1885). О засилье всего японского во Франции с иронией говорил Мопассан⁵. В романе «Пьер и Жан» он саркастически описал убранство буржуазной гостиной «в японском стиле».

Отмечавшееся в европейском искусстве влияние Японии стали называть японизмом. Термин этот впервые употребил Ф. Бюрти в серии статей, напечатанных за период с мая 1872 по февраль 1873 года⁶, подразумевая под этим восходившее к романтизму увлечение восточной экзотикой, обращенное больше к воображению, чем к подлинному смыслу японского искусства.

Японизм был явлением неоднородным. Он затронул и массовую промышленную продукцию — изделия из стекла, фарфора, ткани, мебель и даже моду и женские прически. Но одновременно это было и освоением мастерами искусства новых концепций и художественных средств восточной живописи и графики.

Условно можно выделить две волны японизма в искусстве — периода 60 и 70-х годов XIX века и затем 80—1900-х. При этом художники извлекали из японского искусства разное, связанное как с индивидуальными творческими задачами, так и с изменявшимися веяниями времени.

Охватившую парижан манию весьма выразительно характеризовали в своем «Дневнике» братья Гонкур:

«29 октября 1868 года... Увлечение всем китайским и японским. Мы впервые испытывали его. Теперь оно захватило всех и все, вплоть до глупцов и мечтателей, — но кто больше нас распространял это увлечение, чувствовал, проповедовал, передавал его другим? Кто загорелся страстью к первым альбомам и имел смелость их покупать?...»⁷.

Спустя шесть-семь лет записи об увлечении японским искусством не только не исчезают, но их становится все больше, тем более что Эдмон де

Гонкур постепенно готовит, пишет, а вскоре и публикует первые в Европе монографии о японских художниках — «Утамаро» и «Хокусай»⁸. В записи от 31 марта 1875 года читаем: «За последние дни я часто бывал в лавке на улице Риволи, где обвешанная драгоценностями, как китайский божок, восседает жирная мадам Дезуа! Эта женщина для нашего времени представляется чуть ли не исторической личностью: ее магазин был тем местом, той школой, если можно так выразиться, где возникло великое увлечение всем японским, которое, все больше распространяясь, в настоящее время переходит с живописи на моды. Сначала оно захватило нескольких оригиналов, как мой брат и я, затем Бодлера, затем Вийо, затем Бюрти — одинаково влюбленных как в продавщицу, так и в ее безделушки; вслед за нами — стая художников-фантастов; наконец люди света, мужчины и женщины, считающие себя артистическими натурами. В этой лавке древностей, так красиво выделанных и словно ласкаемых солнцем, незаметно проходят часы, пока вы разглядываете, поворачиваете, ощупываете все эти вещички, которые так приятно взять в руки...» А два года спустя в записи от 18 февраля 1877 года снова говорится об изменении во вкусах, произведенном знакомством с японским искусством: «Лет двадцать тому назад — кто отважился бы написать женщину в ярко-желтом платье?... А теперь императорский цвет Дальнего Востока властно вторгается в зримый мир Европы, совершив подлинный переворот в тональности картин и в моде»⁹.

О том же писал в 1878 году известный художественный критик и первый историк импрессионизма Теодор Дюре, совершивший путешествие в Японию. Он отмечал японское влияние как явление не спонтанное и случайное, но вполне осознаваемое современниками и ставшее важнейшим импульсом в развитии живописи:

«Нужно было появиться среди нас японским гравюрам для того, чтобы кто-либо осмелился сесть на берегу реки и писать ярко-красную крышу, белую стену, зеленый тополь, синюю воду. До японского влияния это было немыслимо. Художник вечно лгал. Природа с ее яркими красками ослепляла его, и он заносил на полотно лишь потускневшие краски, лишь полутона»¹⁰.

Позднее тот же Дюре писал, что картина Э. Мане «Завтрак на траве», не принятая в Салон 1863 года, «произвела на публику впечатление, как дневной свет на глаза совы, — ее находили чересчур пестрой и яркой»¹¹.

Видимо, зрителями того времени «яркость» японских гравюр воспринималась как проявление восточной экзотики, но казалась недопустимой в работах соотечественников. Ни картина Мане, ни японская графика, по крайней мере в ее лучших образцах, теперь не производят такого впечатления. Восприятие искусства коренным образом изменилось как под влиянием французской живописи, так и японского искусства.

Значительную роль в увлечении японским искусством среди французских художников сыграл Ф. Бракмон. Говорят, он постоянно носил с собой томик «Манга» Хокусая, не уставая восхищаться им и заражая своим энтузиазмом коллег. Еще в 1862 году он основал в Париже Общество графиков, чтобы попытаться возродить пришедшую в упадок французскую гравюру. Членами Общества стали Э. Мане, Э. Дега, А. Фантен-Латур, Я. Йонкинд, К. Писсарро, Д. Уистлер.

Бракмон был активным участником «Японского общества» (Société du Jinglar), возникшего в 1868 году и объединившего энтузиастов-любителей японского искусства, таких, как Бюрти, Астрюк, Фантен-Латур, Жакмар, Хирш. Они собирались ежемесячно в Севре, в доме художника М. Солона, где, надев кимоно, ели палочками из расписанной Бракмоном посуды

и беседовали о японском искусстве, сочетая элементы юмористической игры с серьезным изучением Востока. Вскоре именно они стали наиболее эрудированными знатоками-любителями искусства Японии.

ил. 122

Бракмон одним из первых использовал японские мотивы в произведениях прикладного искусства. В 1867 году ему была заказана фирмой Э. Руссо роспись фарфорового сервиза для Всемирной выставки. В своих подготовительных офортах Бракмон опирался на рисунки Хокусая, а также его ученика Хокусэна и альбомы Хиросигэ с изображением рыб¹².

ил. 120

ил. 119

Под влиянием Бракмона к японским сюжетам обратились и другие французские керамисты — Э. Руссо, А. Дамуз, К. Моро, работы которых характерны для первой стадии японизма. Она отмечена почти буквальным воспроизведением японских мотивов, главным образом заимствованных из графики Хокусая и прежде не встречавшихся в европейском прикладном искусстве. Это были изображения рыб, крабов, креветок, кузнечиков, стрекоз, а также различных растений. Из этих мотивов постепенно сформировались своеобразные визуальные клише, означавшие «восточную ориентацию» предмета и принадлежность распространявшейся японской моде. Чуть позднее таким клише стала цветущая ветка дерева и ирис или орхидея. Такого же типа изображения стали появляться и в изделиях из стекла, в том числе у прославленного Э. Галле (его ваза с рыбой цитатно повторяла одну из гравюр Хокусая).

Художников прикладного искусства привлекали не только необычные мотивы, но и асимметричная композиция, быстро усвоенная и также ставшая признаком «японского начала». Отсутствие свойственной европейскому мышлению регулярности казалось на первых порах главным отличием японского искусства. Неудивительно, что в декоре фарфора и других изделий все эти рыбы, фазаны, индюшки, крабы располагались не в центре, окруженные, как положено, бордюром, но сдвинутыми к краям, а иногда наполовину срезанными, как бы оказавшимися за пределами предметной формы.

ил. 128

Новые веяния в прикладном искусстве проявились еще отчетливее в Англии, где деятельность Морриса значительно изменила само отношение к этому виду творчества и в целом к эстетической организации среды. Архитектор Э. У. Годвин стал проектировать светлые интерьеры с минимумом мебели из легких сквозных элементов в так называемом «англо-японском» стиле, что разительно отличалось от общепринятых норм викторианской эпохи.

В 80-е и 90-е годы именно английские художники, занимавшиеся разработкой новой структуры орнамента, где становились взаимозаменяемыми форма и фон, использовали японский опыт. В 1880 году была опубликована «Грамматика японского орнамента» Т. Катлера¹³ — первая специальная работа на эту тему.

Одним из первых французских японистов был Леон Росни. Под его председательством в 1873 году состоялся I Международный конгресс востоковедов. В это же время А. Чернуски организовал выставку «Искусство Дальнего Востока» во Дворце промышленности, а Л. Росни основал Общество изучения Японии.

Показательно, что на проходившей в 1878 году Всемирной выставке в Париже куратор японского отдела Вакаи Кэндзабуро и его ассистент Хаяси Тадамаса (позднее открывший во Франции свое дело по продаже японских художественных изделий) представили в экспозиции произведения классического периода, в том числе живопись, но полностью отказались от показа гравюры, не причислившейся в то время японцами к разряду «высо-

кого искусства». Более полно японское искусство было представлено пятью годами позже в галерее Жоржа Пти, где было собрано три тысячи экспонатов. На основе этой выставки Луи Гонсом была написана первая на французском языке история японского искусства¹⁴.

Уже в 60-х годах европейские художественные критики заговорили о серьезном воздействии японского искусства как на живописцев и графиков, так и на художественную промышленность. Специальные статьи посвятили этому Э. Шесно, З. Астрюк, Ф. Бюрти, позднее об этом писали Л. Гонс и другие авторы¹⁵.

Хотя в дальнейшем речь пойдет о мастерах, чье творчество определяло пути европейского искусства, надо помнить, что японское влияние затронуло и художников академического и салонного направлений. Они использовали японский реквизит как знак новой модной экзотики, вытеснившей былую приверженность ближневосточным или иным костюмам и аксессуарам. Работавшие в разных странах А. Стивенс, Д. Тиссо, А. Менцель, М. Фортун, Г. Макарт, Л. Альма-Тадема были сходны как в своем отношении к японскому искусству, так отчасти и в своей традиционной стилистике.

Нечто подобное наблюдалось и в художественной промышленности, тиражировавшей в изделиях из стекла, фарфора, металла, в текстиле японский декор, иногда непосредственно скопированный, иногда стилизованный, заменивший более привычные для европейского глаза мотивы.

Видоизменяя свои формы, японское воздействие сохранялось вплоть до первых десятилетий XX века.

III Джемс Уистлер и японское искусство

Как уже отмечалось, произведения японского искусства появились у лондонских коллекционеров и в магазинах восточных товаров еще в начале 50-х годов XIX века. Позднее японские изделия привлекали внимание в связи с деятельностью члена кружка прерафаэлитов У. Морриса, с его призывами к возрождению художественных ремесел и организации кустарных мастерских. Прерафаэлитов с их идеей поиска вневременной красоты и гармонии заинтересовала японская графика, некоторые приемы которой были близки собственному им методу линейной стилизации.

Но главным пропагандистом японского искусства в Англии стал Джемс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834—1903). В 50-х годах он учился в Париже и был знаком с Бракмоном, Мане, Дега, критиком Дюре, дружил с Фантен-Латуром. Всем им уже были известны японские гравюры. Поселившись с 1859 года в Лондоне, Уистлер не прерывал связей с парижскими коллегами. Вместе с ними он участвовал в выставках, в том числе в «Салоне отверженных», где его картина «Девушка в белом» имела скандальный успех наряду с «Завтраком на траве» Э. Мане. Известно, что Уистлер коллекционировал произведения восточного искусства и пристально изучал их. «Во времена, когда японское искусство было почти вовсе не известно и собиратели только начинали понимать этот нетронутый до тех пор запас прекрасного, Уистлер живо интересовался и пробовал применить для себя некоторые характерные черты японского искусства с удивительным умением и вкусом», — писал ученик и близкий друг Уистлера У. Сиккерт¹.

В своей живописи Уистлер начинал с увлечения внешними аксессуарами: он наряжал своих героинь в восточные одежды, помещал рядом с ними вазы, шкатулки, ширмы, но все это должно было не столько выявлять внутренний мир персонажей, сколько пристрастия самого автора, отражая его первые шаги в постижении японского искусства.

Широко известна работа Уистлера «Розовое и серебряное: принцесса из страны фарфора» (1863—1864, Вашингтон, галерея Фрир). Она еще близка тем «костюмированным» произведениям, где восточные признаки — это прежде всего антураж: веер в руке героини, ширма за спиной, китайский ковер под ногами и красочная одежда, претендующая казаться японским кимоно.

Ориентируясь на распространенный в японском искусстве жанр бидзин-га («живопись красавиц»), Уистлер стремился уловить очень важный там ритм складок, подчеркивающий легкую грацию и естественную подвижность фигуры, скрытой под одеждой. Но в картине «Принцесса из страны фарфора» ритмические повторы в изображении костюма находятся в разладе и с наклоном головы и с несколько скованным жестом рук, делая модель внутренне статичной. Известно, что позировала Уистлеру дочь греческого генерального консула в Лондоне красавица Кристина Спартали — европейская женщина, со свойственной ей пластикой, манерой держаться и, видимо, ощущавшая неестественность ситуации. Яркие необычные аксессуары больше способствовали чисто живописным находкам художника.



123. Уистлер Д.
Вариации в телесном
и зеленом: балкон.
1864—1870

Эта его задача, решавшаяся на протяжении 1860-х годов, излагалась в одном из писем Уистлера Фантен-Латуру в сентябре 1868 года, когда ему уже многого удалось достичь: «Дело больше не в том, чтобы просто хорошо написать, не в том, чтобы уловить, что называется, «тон», но краски букетов взяты смело с натуры и положены на холст чисто и ярко, как у японцев... Прежде всего на каждом холсте краски, если можно так выразиться, должны быть «вышиты» по нему, то есть один и тот же цвет должен постоянно повторяться там и сям, как и одна и та же цветная нить в вышивке; и то же со всеми другими, сообразно их значению, образуя, таким образом, нечто целое, вроде гармонического узора... Посмотри на японцев, как они это понимают. Они никогда не ищут контрастов, а, наоборот, повторения»². Поиск ритмического повтора как главного стержня композиции ощущается, не без влияния японцев, во многих картинах Уистлера этого периода. Японский исследователь Т. Ватанабэ видит пря-



124. Хосода Эйси. Огня на реке Сумида. Около 1790—1792. Деталь триптиха

мые аналогии таких произведений, как «Пурпурное и розовое: длинные Лизен, шесть печатей фарфора», «Вариации в телесном и зеленом: балкон», «Розовое и серебряное: принцесса из страны фарфора», с графическими листами художника конца XVIII века Эйси³. Это имя само по себе достойно внимания, так как на первых порах в Европу попадали главным образом гравюры мастеров первой половины и середины XIX века. Произведения классического периода были большой редкостью. Композиции картин Уистлера указывают на его знакомство и с другим знаменитым мастером конца XVIII века Киёнага, часто изображавшим фигуры в полный рост на фоне пейзажа. Видимо, именно в таких высоких образцах графики Уистлер ощутил ту музыкальную ритмику, к которой сам стремился в своих работах и о которой говорил, что «аранжировка красок и тонов в искусстве аналогична композиции в музыке и совершенно независима от изображения фактов»⁴. Это высказывание объясняет многие творческие проблемы, которые пытался решать художник, а также использование музыкальных терминов в названиях многих его картин — симфонии, ноктюрны. Но не только это. Уистлер, как и его французские единомышленники, стремился уйти от сюжета с явной или подразумеваемой литературной подосновой к мотиву, где главным становилось решение чисто живописных проблем.



125. Судзуки Харунобу. Стоящая женщина. 1760-е



126. Уистлер Д. Розовое и серебряное: принцесса из страны фарфора. 1863—1864

В письме к Фантен-Латуру от января 1864 года он писал о своей картине «Пурпурное и розовое: длинные Лизен, шесть печатей фарфора»: «Здесь у меня есть картина для Академии. Я скоро пришлю тебе ее эскиз. Она полна великолепным фарфором из моего собрания и хороша по краскам. Там изображена торговка фарфором, китайка, занимающаяся раскрашиванием вазы. Но это трудно, и я так много выскребаю. Иногда мне кажется, что я кое-чему научился, потом я снова впадаю в уныние...»⁵. Видимо, художник ощущал некую искусственность «полусюжетной» ситуации, перегруженности деталями, трактовки пространства, и хотя ему кажется, что вещь «хороша по краскам», здесь нет того сгармонизированного равновесия цветовых пятен, которого он добивается в своих последующих работах. Если согласиться с Т. Ватанабэ, что прототипом могла быть гравюра Хосода Эйси (из известной серии «Шесть выдающихся красавиц зеленых домов», 1794), то ясно, что Уистлер сумел уловить лишь внешние особенности положения фигуры, жест правой руки, держащей кисть, но не ту сложную ритмическую жизнь линий, определявшую суть образа у японского мастера.

И в этой картине и в других Уистлер «старался не изображать японское; он лишь хотел использовать рисунок и прекрасные краски... японского искусства»⁶.



127. Уистлер Д. Старый мост Бэттерси: ноктюрн в голубом и золотом. Около 1865

В картине «Каприз в пурпурном и золотом № 2: золотая ширма» (1864, Вашингтон, галерея Фрир) «японские уроки» усвоены более тонко и органично. На втором плане помещена японская ширма, а перед ней полулежащая женщина в кимоно, рассматривающая японские гравюры. Это листы Хиросигэ, на работы которого Уистлер одним из первых среди европейских художников обратил особое внимание и приобрел значительное их число еще в Париже, в магазине «La Porte chinoise». Продолжая «игру» с восточными аксессуарами (это не только темное кимоно женщины и второе, светлое, как бы небрежно накинутае на одно плечо, но расположенные на переднем плане слева японская лаковая шкатулка и китайская ваза сине-белого фарфора), Уистлер в композиции добивается большей гармонии линий, выразительности силуэта, сбалансированности цветосочетаний.

Следующим шагом к ассимиляции восточного начала в живописи Уистлера была картина «Вариации в телесном и зеленом: балкон» (1864—1870, Вашингтон, галерея Фрир), имеющая почти прямые композиционные совпадения с центральной частью триптиха Эйси 1790—1792 годов «Огия на реке Сумида», но напоминающая и гравюры Киёнага (например, диптих «Чайный дом у бухты Синагава», 1785). У Уистлера отсутствует детализация как в фигурах женщин, так и в антураже. Главным становится силуэт и чуть размытое цветовое пятно, как правило, с легким «просвечиванием»

соседнего тона. Художник отказывается и от темных теней, добиваясь декоративной звучности колорита.

В отличие от импрессионистов Уистлер не стремился воспроизвести «натурный» цвет и никогда не писал на пленэре. Его задачей было подчинить цветовое решение картины закону соответствий и гармонии, как это делали японцы. Он утверждал, что «писать с натуры надо у себя дома»⁷. Позднее по такому же принципу он строил и другие произведения, например «Симфонию в красном» с удивительно тонкими, как бы угасающими бликами главного тона на лицах фигур и просвечивающего сквозь зеленоватость фона. Уистлер отказывался от правды натуры ради декоративного построения и выражения в нем настроения, то есть субъективного начала.

Вся сцена «Балкона» с ее ощущением покоя, ленивой неги — скорее театральная игра, чем воспроизведение какой бы то ни было реальности, хотя экзотический мир переднего плана сопоставляется с индустриальным пейзажем Бэттерси, пригорода Лондона. Задачей художника было уловить нечто в японском искусстве, что передавало бы атмосферу поэтического созерцания, внутренней гармонии. Здесь уместно вспомнить принадлежащую ему фразу, приводимую в воспоминаниях его друга и биографа Пеннеля: «Декоративности не может быть без покоя...»⁸. Он искал вслед за прерафаэлитами некую вневременную красоту, существующую независимо от прозаичности жизни, но не выключенную из нее полностью. С помощью тонального перехода от плотного цвета переднего плана к более легкому и размытому вдали экзотическая группа женщин оказывается связанной с выступающим из дымки реальным пейзажем. В композиции «Балкона» Уистлер воспроизводит подсмотренную у японцев сложную ритмическую подоснову сцены, создающуюся плавными, скользящими линиями, равновесием форм и свободного пространства, рифмующимися вертикалями столба, решетки ограждения, виднеющихся вдали труб, стоящей фигуры со спины, связывающей передний план с фоном. Это как раз выражение того музыкального начала, о котором Уистлер говорил как о главном в живописном произведении.



128. Годвин Э. У. Мебель в англо-японском стиле. Около 1877

Постижение новой для Европы «японской» поэтичности видения более ошутимо в пейзажах Уистлера, где решались и композиционные проблемы. Известно, что Уистлер писал свою картину «Старый мост Бэттерси: ноктюрн в голубом и золотом» (1865, Лондон, галерея Тэйт), вдохновляясь гравюрой Хиросигэ «Луна из-под моста Рёгоку» с ее подчеркнуто низкой точкой зрения, резко асимметричным построением и сопоставлением как бы выдвинутого на зрителя переднего плана и дали.



Уистлер отнюдь не дословно цитирует японского художника, решая свои собственные живописные проблемы, хотя, безусловно, находится под его влиянием в построении картины и в стремлении воспроизвести атмосферу сгустившихся сумерек, в которых предстают неопределенными и размытыми не только очертания дальних построек, но и фигуры на мосту, человек в лодке. Привлекавшая его тема сумерек открывала возможность романтической поэтизации повседневного, нового взгляда на привычное и банальное. Как писал Оскар Уайлд: «...если Вы хотите увидеть японский эффект, Вам не надо становиться туристом и ехать в Токио. Напротив, Вам надо остаться дома и сосредоточиться на произведениях японских художников, и затем, когда Вы усвоите их стиль и ухватите их манеру образного видения, вам надо как-нибудь пополудни пойти и посидеть в парке или пройтись по Пикадилли, и если Вы не сможете увидеть здесь чисто япон-



129. Уистлер Д. «Павлинья комната». 1877

130. Араки Кампо. Павлин. Конец XIX в.

ский эффект, Вы его не увидите нигде»⁹. Можно сказать, что именно в картине «Старый мост Бэттерси» Уистлер уловил «японский эффект» не столько в композиционном приеме, сколько в колористическом строе и общем настроении пейзажа.

Как справедливо было замечено, свойственные художнику «тонкость цвета, отказ от объемности изображения, особое ощущение „пустоты“, а также чувство стиля— всем этим Уистлер обязан искусству Японии»¹⁰.

Надо отметить и попытку мастера приблизиться к освоению декоративных качеств японской живописи, открывшихся ему в росписях ширм. Мелкие золотые блики, рассыпанные по поверхности холста (в одной из картин— «Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета» они даже сюжетно

мотивировались), получают «поддержку» в оформлении рамы, чему Уистлер придавал большое значение, создавая специальный орнамент рам для разных своих работ. Введение золота в живопись — это отзвук японских декоративных росписей школы Римпа, поздние варианты которой уже были известны в Европе.

Своеобразной «рамой» для его «Принцессы из страны фарфора», попавшей в дом патрона и друга Уистлера Лейланда, стала знаменитая «Павлинья комната» (1877). Это была работа, достаточно случайная для Уистлера в том смысле, что не отражала его эстетических установок. Он вынужден был расписывать узкие панели в претенциозно оформленной тисненой кожей комнате с низким деревянным, изрезанным нервюрами потолком и деревянными полочками для коллекции фарфора хозяина. Он писал своих сине-золотых павлинов на внутренних створках ставней, вызывавших ассоциацию с вертикальными свитками живописи дальневосточных мастеров. Не исключено, что и мотив позаимствован Уистлером с такого свитка, например, Араки Кампо или другого художника такого же уровня.

Как и японские мастера, Уистлер добивался декоративного эффекта, сочетая графичность в прорисовке силуэтов птиц и деталей оперения с локальным цветом и условным золотым фоном.

Создавая декоративный ансамбль «Павлиньей комнаты», Уистлер решал проблему, оказавшуюся более важной для последующего развития европейского искусства, в частности стиля модерн, главные признаки которого отчетливо проявились в этой работе мастера.

Декор «Павлиньей комнаты» в богатом особняке лишь отчасти отражал пристрастия самого Уистлера, тем более что собственный дом он оформил совершенно иначе. Его друг архитектор Э. У. Годвин в том же 1877 году построил для Уистлера так называемый Белый дом в Лондоне. Его внутреннее убранство свидетельствует о том, что Уистлер одним из первых в Европе оценил простоту и чистоту традиционного японского интерьера, его эстетическую организацию. Правда, в доме Уистлера были сделаны существенные коррективы по сравнению с подлинным японским домом, что, вероятно, объясняется недостаточной или неточной информацией. Пол, как и полагалось, был покрыт матами из рисовой соломы — татами, стены оклеены золотыми обоями, что напоминало о настенных росписях японских дворцов и замков феодального времени. На столе в столовой стояла ваза с единственным цветком. Мебель, спроектированная Годвином, также разительно отличалась от общепринятой в викторианских гостиных. Выполненная из тонких деревянных брусков, она имела подчеркнуто простые, прямоугольные очертания. Наиболее характерным был стол-буфет с частично открытыми полками, на которых выставлялся восточный фарфор из обширной коллекции хозяина дома. Для современного глаза почти пустые, лишённые тяжелой мебели и бархатных штор комнаты не покажутся чем-то экстравагантным. Во времена Уистлера такая обстановка считалась причудой эксцентричного чудака. Но это была отчетливо сформулированная программа единой эстетически осмысленной среды, идея, на полтора десятилетия опередившая то, что стало занимать мастеров стиля модерн и получило в их творчестве полное и разнообразное воплощение.

Глава

IV Первый этап японизма: Эдуард Мане и Эдгар Дега

В увлечении японским искусством, когда речь идет о художниках, самое примечательное состояло в том, что каждый из них увидел и открыл в нем для себя разное. Так, Э. Мане со свойственным ему цветовым видением не задержал внимания на линейной выразительности произведений японцев, что было самым важным для Дега, но оба они оценили возможность новых композиционных открытий, подсказанных японской графикой и живописью. Мане, один из немногих, делал опыты в суми-э — живописи тушью или подражал ей в акварели, например, в иллюстрациях к «Послеполуденному отдыху фавна» Малларме, а в набросках демонстрировал понимание кистевой техники восточных мастеров. Он первым использовал прием сопоставления черного и белого силуэтных изображений в афише «Свидание кошек» к книге Шанфлери «Кошки» (1868). Его офорты (в том числе «Кошки», 1869; Чикаго, Институт искусств) — парафраз гравюр Хиросигэ из альбома «Укиё рюсай гафу», сходного с «Манга» Хокусаи. Мане заимствовал отсюда позы животных, а подчеркнутая асимметрия композиции в его листах восходит к другим произведениям японских графиков.

Отражением той атмосферы увлечения японским искусством, о которой писали братья Гонкур, был исполненный в 1868 году Мане «Портрет Эмиля Золя». Это не просто изображение известного писателя, но представителя художественной элиты Парижа, человека, активно обсуждавшего проблемы нового искусства, его энергичного сторонника и пропагандиста. Одновременно картина приоткрывает и образ автора портрета, ибо его присутствие подчеркнуто близостью Золя пристрастиям самого художника (известно, что писатель позировал в мастерской Мане на улице Гюйо): японской ширмой за спиной портретируемого, выделяющейся на темном фоне гравюрой Утагава Куниаки II, репродукцией с собственного скандально знаменитого полотна «Олимпия» и наполовину видной копии Гойи с «Вакха» Веласкеса. Еще одно указание на незримое присутствие автора портрета — лежащая поверх большой пачки книг брошюра, написанная Золя и посвященная Мане. Пространство на портрете несколько уплотнено и строится, подобно японским гравюрам, из двух параллельных слоев: придвинутого к плоскости холста переднего плана и фона, получающего собственное смысловое наполнение. Известно, что Золя неоднократно указывал на важность появления японского искусства в поле зрения европейских художников. Потому так значителен и полон скрытыми и явными ассоциациями второй план портрета. Он как бы пронизан токами эмоций, которые испытывали художник и его герой — защитник гонимого живописца, объявивший Мане классиком современного искусства и предсказавший, что его произведения займут свое место в Лувре. Золя первым оценил тонкость и красоту манеры Мане, новизну его языка, свойственное ему, как всякому большому художнику, собственное «толкование природы». А именно это наряду с «принципом свободы видения»¹ содержит в себе, пусть не всегда прямо ощущаемый, опыт японского искусства. «Японское присутствие» в духовном мире Мане 60-х и 70-х годов проявлялось по-разному. Это было уплощенное пространство и подчеркнутый темный контур, но также и раз-



131. Мане Э. Портрет Эмиля Золя. 1868

132. Мане Э. В лодке. 1874

133. Кацусика Хокусай. В лодке. Из книги «Песни Итако». 1802

личные предметы — веера, ширмы, гравюры, особенно часто появлявшиеся в его портретах, как, например, в «Портрете Захарии Астрюка» (1864, Бремен, Кунстхалле). Именно критик и журналист Астрюк познакомил Мане с парижскими коллекциями японского искусства, что оказалось небесполезным для творчества мастера. У Мане тоже было небольшое собрание, куда входила ширма с изображением аистов. Эту ширму он воспроизвел как фон в картине «Дама с веерами» (1873—1874, Париж, музей Орсе), затем повторил в «Портрете Стефана Малларме» (1876, Париж, музей Орсе) и, наконец, в композиции «Нана» (1887, Гамбург, Кунстхалле)². Это произведение Мане вызывает ассоциации с многочисленными сценами из жизни квартала развлечений Ёсивара, постоянно встречавшимися у японских графиков.

Многие упрекали Мане в отсутствии композиционного воображения. Его творческая энергия действительно полнее всего реализовалась в живо-



ил. 132

писной ткани его произведений, тонкости и артистизме ощущения цвета. Но когда он повторял построения других, то, как подлинный гений, наполнял их собственным смыслом, несущим эхо его времени. В этих повторах-репликах воплощалась одна из граней упомянутой «свободы видения». Шедевр Мане — «В лодке» (1874, Нью-Йорк, музей Метрополитен) по справедливости оценивается обычно с точки зрения живописных качеств, свойственной импрессионистам передачи световоздушной среды, солнечных бликов на воде и на фигурах женщины и мужчины, тонко сгармонизированных тонов коричневого, бирюзового, сине-розового, жемчужно-белого. Однако возможно, что срезанная краем холста лодка и фигуры в ней, резко выдвинутые к переднему плану, отсутствие линии горизонта и далекого пространства, некая его уплотненность, неопределенность точки зрения и положения зрителя — все это было навеяно японской графикой. Имеется в виду не столько совпадение мотива (одно из них — гравюра Хокусаи «В лодке» из книги «Песни Итако»), сколько свойственное японцам ощущение разомкнутости поля картины и осознание «части» (будь то пейзаж, цветок, фигура человека) как принадлежности «целого», единого мира, всеобъемлющего универсума. Для Мане подобная мировоззренческая подоснова отступала перед непосредственно изобразительным приемом, но открывала и еще одну возможность: передать невидимое глазом, подразумевающееся, живущее за пределами холста. Мане необычайно тонко воссоздал ощущение чуть покачивающейся лодки, бегущих и исчезающих бликов на воде, а также подразумеваемое исчезновение из нашего поля зрения этого мимолетного видения. Иначе говоря, он сумел воспроизвести движение без его внешних атрибутов (как это было в картине «Скачки в Лоншане», 1864) и тем самым передать время, но не «остановленное мгновение» импрессионистов, а время между «есть» и «нет», между «сейчас» и «потом», то есть время как процесс.

Кроме того, такой композиционный прием подразумевал присутствие зрителя, который следит за этим движением, становится своего рода участником представленного действия. Как уже отмечалось, для японского мастера, с его ощущением неразрывного единства с миром, своей погруженности в него, подобная позиция «соучастия» была естественной и закономерной. Она как раз проявлялась в тех особенностях композиции, которые привлекали внимание французских художников.

ил. 134

Мане одним из первых уловил в японской графике особую приближенность изображенных персонажей к переднему плану, благодаря построению пространства, как бы выводящему их за пределы холста, и специальной «кадрированности» сцены. Для сознания японского мастера очень важны были средства, передающие состояние «здесь» и «сейчас», когда взгляд фиксирует нечто конкретное, подчас незначительное, но в нем ощущается общее движение времени. Это достигалось асимметрией построения и фрагментарностью как бы случайно увиденного эпизода, который существует, однако, не сам по себе, но как часть обширного пространства, целого мира. Достаточно вспомнить гравюру Утамаро «Москитная сетка» и многие другие работы, чтобы заметить сходную композицию картины «В лодке». Отчасти такой принцип построения можно обнаружить и в других произведениях Мане. Некоторые исследователи склонны видеть в этом влияние получавшей все более широкое распространение фотографии и открытых ею новых возможностей фиксации окружающего. В этом есть доля истины. Но несомненно и другое. Японское искусство фокусировало внимание на том, что иначе могло бы пройти незамеченным, в частности на выразительности силуэта или неожиданно срезанном краем рамы «кадре».

Сполна эти приемы развил и сделал основой своего изобразительного языка Эдгар Дега.

Для Дега «японский урок» оказался особенно плодотворным. Поклонявшийся Энгру, виртуозно владевший ремеслом рисовальщика, он не мог не плениться искусством Хокусаи, представшим перед ним в альбомах «Манга» еще в 1856 году³.

Опыт японского искусства открывал европейским художникам альтернативный путь, без опоры на античность и Возрождение. Но Дега, как никто другой, сумел синтезировать элементы восточной художественной системы и европейской традиции. Весьма существенным было то, что встреча с Японией произошла в период формирования его собственной концепции искусства, еще не устоявшейся и подверженной изменениям.

Как и многие его друзья, Дега был ревностным коллекционером японской графики, сумев собрать листы таких прославленных мастеров, как Утамаро, Киёнага, Хокусаи, Хиросигэ, Тоёкуни, Сукэнобу⁴. Известно, что в спальне Дега висела гравюра Тории Киёнага с изображением моющей-ся женщины — мотива, многократно повторяющегося в пастелях и офортах⁵.

У Дега можно обнаружить не меньше прямых аналогий работам японских художников, чем это было с Уистлером, но им освоены более важные принципы японского искусства. С японцами Дега сближало в первую очередь то, что главным средством выразительности у него была линия. Конечно, проведенная карандашом или углем, она была иная, чем сделанная резцом ксилографа и кистью живописца суми-э. Но выразительность, смысловую наполненность линейных построений японских художников Дега освоил сполна.

В своем интересе к движению как форме бытия человеческой фигуры Дега особенно много почерпнул из «Манга». Безусловно, японские гравюры повлияли и на тематический круг его произведений, в значительной степени определив «сниженный» взгляд на мир, но при этом усилив зоркость его глаза.

Известно, что альбомы «Манга», издававшиеся в Японии в течение многих лет ксилографическим способом (отчасти как пособие для учеников), в точности воспроизводили сотни рисунков, набросков и законченных композиций, исполненных кистью и зафиксировавших, словно камера современного кинодокументалиста, все, с чем встречался острый аналитический взгляд великого мастера. От грандиозных горных пейзажей и прославленных мест столицы до сенок в общественных банях и уродливых гримас калек и нищих — на страницах «Манга» запечатлелась сама жизнь с ее красотой и безобразием без прикрас и идеализации. При этом глаз Хокусаи схватывал наиболее характерное и выразительное в поведении людей в разных ситуациях, их позы, мимику. Обычное и повседневное Хокусаи умел увидеть в новом свете, неожиданном ракурсе, с непривычной точки зрения. Для японской культуры начала XIX века альбомы Хокусаи явились утверждением новой эстетики, широкого, демократического взгляда на мир. Можно утверждать, что Хокусаи, чьи герои — горожане, помог и французам осознать себя художниками современного города с его убыстряющимися ритмами, постоянно движущейся многоликой толпой, местами общественных гуляний и развлечений. Не в последней степени увлечение именно Хокусаем было связано с тем, что в его гравюрах использованы элементы европейской изобразительной системы, перспективного построения пространства, что облегчало восприятие его произведений, делало их менее условными для европейского глаза.



134. Китагава Утамаро. Москитная сетка. 1790-е

135. Дега Э. В театре. 1880

Сближало Дега и Хokusая то, что они видели в обычном причудливое и даже эксцентричное, которое более точно раскрывало суть видимой реальности, «очищая» ее таким образом и вскрывая главное.

Дега, склонного к особой графичности стиля, видимо, сильнее всего привлекала именно точность Хokusая в фиксации мгновенных поз и жестов, готовых в следующую секунду измениться, стать другими. Дега не мог не восхищаться высоким артистизмом рисунков Хokusая, выразительностью его лаконичной линии, передающей и движение, и объем, и пространство. Он и сам «обладал поразительной зрительной памятью и тонкостью глаза, что позволяло ему, не видя натуру, передавать ее линии и тональности с такой ясностью, словно она была у него перед глазами»⁶. Воздействие японцев ощущается не только в работах 60-х и 70-х, но и 80-х годов (многочисленные пастели и гравюры: «Женщина за туалетом», «Моющаяся женщина»).

Первоначально увлечение Дега японским искусством проявлялось, как и у других, в экзотической атрибутике («Портрет мадам Камю с японской ширмой», 1870; Вашингтон, Национальная галерея) и в чисто внешнем усвоении приема асимметричной композиции, когда человек изображался не в центре холста, как принято в европейской традиции, а смещенным в сторону. Это «Дама с хризантемами» (1865, Нью-Йорк, музей Мет-



рополитен), где впервые у Дега рама срезала часть фигуры, размывая композицию, подчеркивая фрагментарность переданной на холсте части реальности.

Как известно, этот прием был свойствен японской живописи, что было связано с самой формой картины-свитка, лишенной рамы, а затем усвоен и графикой.

Позднее японизмы Дега отчасти нашли отражение в его живописи на веерах. Известно, что на IV выставке «Анонимного общества» в 1879 году он показал среди двадцати пяти своих работ пять расписных вееров⁷.

Можно проследить, как в картинах и офортах Дега 70-х годов и более поздних претворяются уроки Хокусая, как усложняются ракурсы и точка зрения, как все смелее и смелее художник укрупняет детали, лица, «кадрирует» композиции. О том, что это был сознательный процесс, а не отдельные интуитивные догадки, свидетельствует высказывание обычно немногословного художника о методе своей работы: «Ничье искусство не является столь малоспонтанным, как мое. То, что я делаю,—результат размышления



136. Дега Э. Музыканты оркестра. 1872

137. Какусика Хокусай. Сила Кугацумэ Канэко. «Манга», вып. IX. 1817. Деталь

138. Дега Э. В Лувре. Мэри Кэссат. Около 1880

и изучения великих мастеров; о вдохновении, непосредственности, темпераменте я ничего не знаю...»⁸. Судя по произведениям Дега, к великим мастерам он относил и японских художников, в первую очередь Хокусая, чье искусство как эхо слышно в его произведениях.

Стремясь передать человека в движении, причем схватить самое характерное в этом движении, с одной стороны, и его общую ритмическую формулу—с другой, Дега добивался изощренной выразительности линии. Известно, что, постоянно стремясь усовершенствовать свои работы, он калькировал рисунок, делая его все более острым и точным: «Он не только



стремится найти единственно верную линию, определяющую фигуру в жизни: на улице, в опере, у модистки и даже в других местах; он фиксирует ее в самом характерном для нее положении в определенный момент и всегда в действии; всегда делает ее предельно выразительной. Дега пытался сочетать мимолетное впечатление и бесконечную работу над ним в мастерской; закрепить это мгновение углубленной работой и удержать непосредственность длительным усилием воли»⁹.

«Японцы — каллиграфы ритма и движения, и Дега как художник скачек и балета — разве не европейский Хокусай?»¹⁰. Действительно, его пленяет



139. Дега Э. Туалет.
Расчесывающая волосы.
1889

140. Утагава Кунисада.
Туалет. 1858

141. Утагава Тоёкуни.
Моющаяся женщина.
1806

142. Дега Э. Утренний
туалет (Таз). 1886



красота ритма, причем ритма сложного, выраженного не в простой метрической повторяемости, но «отзвуках»-переключках, с такой удивительной грацией переданных в его многочисленных балетных сценах, где фигуры танцовщиц «рифмуются» одна с другой, всегда в новом ракурсе, с измененным положением рук и ног, как бы воспроизводя фазы длящегося движения («Репетиция балета на сцене», 1874; Париж, Лувр). Это свойство еще усугубляется в поздних пастелях Дега, где в виртуозном ритмическом соотношении структурных элементов композиции большую роль начинает играть цветное пятно («Желтые танцовщицы», 1903; Париж, частная коллекция).

Если в пейзаже импрессионисты открывали возможность передавать естественное состояние природы, ее изменчивость в зависимости от освещения и состояния атмосферы, то в изображении человеческой фигуры они

добились раскованности жеста, органически связанного с индивидуальностью персонажа, и полной независимости от предполагаемого зрителя. В стремлении к этому рисунки из «Манга» Хокусая, безусловно, сыграли свою роль отчасти прямого образца, отчасти стимулирующего фактора. Многие исследователи отмечают прямые аналогии с набросками Хокусая рисунков и пастелей Дега, изображающих женщин, выходящих из ванны, моющихся в тазу, расчесывающих волосы. Современник японского мастера поэт Рокудзюэн Сюдзин, написавший предисловие ко второму тому «Манга», отмечал, что «был особенно поражен превосходным изображением

ил. 139
ил. 142
ил. 143



143. Дега Э. Туалет.
Расчесывающая волосы.
Около 1885

человеческих фигур... люди всех званий и положений, все предметы и сцены, изображенные Хокусая, полны жизни и движения»¹¹. Наполненность «жизнью и движением» — именно такую цель ставил себе и Дега: «До сих пор нагота изображалась в таких позах, которые предполагали присутствие свидетелей. Мои же женщины — истинные человеческие существа, они не думают ни о чем другом, а заняты своим делом. Вот одна из них: она моет ноги. Это как будто подсмотрено через замочную скважину»¹².

Трудно сказать, видел ли Дега гравюру Утагава Кунисада из серии «Соревнование цветов», как раз изображающую женщину, которая моет ноги. Нет прямых доказательств и того, что почти совпадающая по мотиву с пастелью «Утренняя ванна» (ок. 1890; Чикаго, Институт искусств) гравюра Утамаро «Выходящая из ванны» была известна французскому мастеру. Но важно то, что вслед за японцами Дега утвердил право современного

художника на любой сюжет, самый обыденный и «низменный», но «наполненный жизнью». Тут важно не столько обычно подчеркиваемое снижение образа женщины, но стремление художника передать естественность позы и движений в определенной жизненной ситуации и, кроме того, показать движение как длящееся состояние, имеющее продолжение. Это достигалось самым качеством линии Дега, подметившего у того же Хокусая ее особую ритмическую «пульсацию». Как писал в воспоминаниях Поль Валери, «Дега, изучая обнаженную натуру во всех поворотах, во всех возможных позах и в самом движении, искал каждый раз ту единственную систему линий, которая выразила бы данный поворот тела с величайшей точностью и наивозможной обобщенностью»¹³.

То, что художника интересовало движение человеческой фигуры как таковое, подтверждается имперсональностью его женщин, чаще всего изображенных со спины или в таком повороте, при котором не видно лица.

При всех совпадениях и сходстве «Туалетов» Дега с работами японских художников, они, как справедливо отмечал Тугендхольд, принципиально отличаются от японских гравюр. Дега всегда оставался европейским мастером, ощущавшим «трехмерность» тел, их сложную жизнь в пространстве, передавая живую натуру не только с помощью острого, иногда беспощадно правдивого рисунка, но и изысканного колорита с его восхитительными цветовыми гармониями¹⁴.

Так что дело не в «цитатных» аналогиях. Подсмотренные у японцев приемы настолько преобразованы Дега в соответствии с решением собственных задач, настолько органичны в системе его мировидения, что первоисточник как бы теряет значение, и новый язык европейской живописи представляется результатом ее внутреннего саморазвития.

К принципам восточной поэтики восходит прием замены целого частью, ставший одним из главных художественных средств Дега наряду с выделением переднего плана в композиции.

Кажется, что художник находится почти вплотную за музыкантами, изображенными со спины и не полностью «поместившимися» в кадре, и через их головы смотрит на раскладывающуюся примадонну и группу танцовщиц в розовом на сцене («Музыканты оркестра», 1872; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). Здесь все необычно — и «эффект присутствия», и придвинутые вплотную к передней плоскости картины мужские полуфигуры, с затылками, частично заслоняющими балерин, мешая разглядеть их. Плотная темная масса у нижнего края холста контрастирует с цветностью и освещенностью, изображенной в глубине сцены. Пространство кажется «сплюснутым», неопределенным благодаря резкой разнице масштаба фигур переднего и дальнего плана (хочется напомнить построение картин японских художников XVIII века, стремившихся усвоить уроки европейской перспективы и передать ощущение дали, сопоставляя вынесенную вперед «кулису» и пейзаж в мелком масштабе). Дега как бы идет в обратную сторону, к истокам нововременного искусства.

ил. 136

ил. 135

Еще резче подобный прием использован художником в пастели «В театре» (1880, Париж, частная коллекция), где на переднем плане в правом нижнем углу изображены лишь руки: одна держит веер, а другая — бинокль. Дальний план, занимающий верхнюю часть листа, заполнен фигурами танцовщиц, видимых только фрагментарно. Обстановка лишь намечена, но при этом воссоздана атмосфера затененного театрального зала, освещенной сцены, таинственного и влекущего зрелища.

Скорее всего Дега не знал знаменитого свитка «Олени» Таварая Сотану с каллиграфией Хоннами Коэцу начала XVII века. Это длинный горизон-

ил. 157 тальный свиток с изображением множества фигур животных, чьи движения передаются не только грациозной и предельно лаконичной линией, ритмически связанной с иероглифами стихов, но и активностью нейтрального фона как пространства их жизни. Животные показаны в стремительном беге. Постепенно они исчезают за гранью картинной плоскости, и сначала видны их полуфигуры, а затем лишь ноги «убежавших» оленей. Орывоч-



144. Кацусика Хокусай. В бане. «Манга», вып. XII. 1834

ные записи в рисовальных альбомах Дега подтверждают его сознательную работу в этом направлении: «...как можно больше расчлнять. Рисовать только руки, или только ноги, или бедра танцовщицы...»¹⁵.

ил. 138 Часто сравнивают с японскими гравюрами офорт Дега «В Лувре. Мэри Кэссат», где изображенная со спины фигура и ее фрагментарность (частично она сливается с силуэтом сидящей женщины с путеводителем, частично — срезается косяком двери) позволяет найти если не прямые, то близкие аналогии среди японских гравюр. Одна из них — из «Манга» Хокусая (вып. IX, 1817) под названием «Сила Кугацумэ Канэко», где женская фигура также показана со спины и имеет большое сходство с офортом Дега. Близко к произведениям японских художников у Дега и построение пространства с низкой точкой зрения и как бы вытянутому по вертикали, что напоминает свитки-какэмоно, а также особые узкие гравюры, так называемые «хасира-э», которые наклеивали на поддерживающие кровлю столбы в интерьере японского дома.



145. Кэссат М. Туалет женщины. 1880-е

Возможно, изучение восточных мастеров стимулировало эксперименты Дега с изменяющейся точкой зрения на изображаемый объект: «...изучать фигуру или предмет в любой перспективе. Для этого можно использовать зеркало: опускать, наклонять или поворачивать его, не двигаясь сам с места... Устроить ступени вокруг зала, чтобы приучить рисовать натуру, глядя на нее сверху и снизу; позволять писать натуру, глядя только на ее отражение в зеркале, чтобы привить ненависть к иллюзорности...»¹⁶. Его интересовала возможность не только увидеть привычные вещи с неожиданной точки зрения («Дома или памятники еще никогда не изображались снизу и с близкого расстояния — то есть так, как мы их видим, проходя по улице»¹⁷), но найти путь к преобразованию самого видения формы: «...рисуя какой-нибудь неподвижный профиль, перемещаться самому...»¹⁸. Дега привлекала идея нестабильности и даже неопределенности точки зрения, что было одной из существенных особенностей построений произведений японских художников, ибо восточный мастер даже в середине XIX века сохранял

свойственный средневековой культуре взгляд на мир не «со стороны», но как бы «изнутри», как участник изображаемой сцены.

Совершенно беспрецедентная в европейской живописи композиция, воспроизводящая взгляд снизу, от зрителей, на цирковую гимнастку под куполом, появилась в пастели Дега, а затем в картине маслом «Мисс Лала из цирка Фернандо» (1879, Лондон, Национальная галерея). В данном случае вряд ли надо искать прямые сюжетные аналогии (хотя среди рисунков «Манга» есть сходное изображение человека на канате), гораздо важнее увидеть намеченный японским художником путь, столь блистательно реализованный Дега в русле европейской художественной традиции. Сюжетно-тематические аналогии были лишь отправной точкой для глубоких структурных преобразований картины, особенно в композиции и построении пространства. Однако и сюжетные аналогии представляют интерес, указывая на то, что именно было предметом профессионального интереса Дега, какие японские гравюры он рассматривал и изучал. Правомочно предположить, что те деформации лиц и фигур под воздействием искусственного освещения, которые так часто встречаются у Дега, появились не столько как эффекты световые, но композиционные, связанные с динамичностью точки зрения — подчеркнуто низкой или, напротив, очень высокой. Примеры необычной мимики (поющие монахи) или неожиданных ракурсов (резко наклонившаяся вперед фигура сидящего человека) можно обнаружить в «Манга» Хокусая и сопоставить с «Певницей» Дега и с его же «Балериной, поправляющей туфлю».

Подмечено, что под влиянием средневекового европейского и дальневосточного искусства Дега экспериментировал с изометрическим построением пространства, стремясь «расшатать» общепринятую европейскую систему видения, а иногда и совмещая в одной картине разные точки зрения, что создавало «столь характерное для зрелого Дега впечатление колеблющегося, оптически трансформирующегося пространства»¹⁹. Это было важнейшее для судеб европейской живописи открытие Дега, где ощущалось опосредованное воздействие японского искусства, не всегда впрямую угадываемое, ибо восточные идеи оказывались ассимилированными, становились органичной частью нового языка европейской живописи. Таким образом японское искусство стимулировало два главных открытия Дега — новый способ организации материала и построения пространства.

Дега почувствовал в японском искусстве, особенно в графике Хокусая, равновесие традиционного и новаторского, прошлого и настоящего, что было близко и его творческому темпераменту последователя Энгра и остро ощущавшего современность мастера конца XIX века.

Глава

V Влияние японского искусства на творческую эволюцию Клода Моне

Как видим, Мане и Дега сближало в их интересе к Востоку внимание к композиционным проблемам. Но «главного импрессиониста» — Клода Моне занимало другое.

Если Дега писал только в мастерской, то Моне преимущественно на пленэре. Его метод в значительной мере был обращен к тому, чтобы уловить и зафиксировать на полотне то, что видит глаз в кратчайший отрезок времени. Как известно, его любимым жанром был пейзаж, где в изображении могло главенствовать оптическое начало. Именно в пейзаже заметны основные соприкосновения Моне с японским искусством.

Б. Дориваль считает, что Моне наиболее глубоко понял японское искусство¹. Еще в 1878 году Эрнест Шесно, говоря о влиянии японцев, отмечал, что Моне обязан им «умением отказываться от деталей ради передачи впечатления в целом»². Известно, что Моне всю жизнь собирал японские гравюры, и его коллекция содержала более двухсот листов, украшавших его дом в Живерни.

Вопрос о восприятии и понимании Моне японского искусства, в частности пейзажного жанра, может решаться главным образом косвенно, ибо высказывания об этом самого мастера крайне скудны.

Безусловно, глаз Моне, особо чувствительный к тончайшим цветовым нюансам при работе на пленэре (недаром приводятся слова Сезанна: «Моне — это только глаз!.. но, Бог ты мой, какой глаз!»), не терял своей остроты и по отношению к произведениям искусства, в том числе японского.

ил. 146

Как и другие его современники, Моне отдал дань экзотическому японизму, написав свою жену Камиллу в довольно вульгарном кимоно гейши на фоне украшенной веерами стены («Японка», 1876; Бостон, Музей изобразительных искусств), о чем критик Т. Дюре заметил, что это не изображение женщины, а натюрморт костюма. Впоследствии Моне стеснялся этой работы, определяя ее словом «un saleté (непристойность)».

Появление многочисленных персонажей в кимоно на картинах европейских художников было связано с тем, что кимоно стало предметом моды в Париже второй половины века. Известно, что Э. Дега, Д.-Г. Россетти, Д. Тиссо приобрели для себя такую одежду. Сохранилась фотография Тулуз-Лотрека в кимоно. Оно было также излюбленным домашним туалетом парижанок. Что касается изображения женщины в нарядном костюме в японской живописи и графике, то, как отмечалось, существовал специальный жанр бидзинга («живопись красавиц») со своими канонами поз, отчасти связанными с подражанием актерам театра Кабуки. Известный художник-график Кацукава Сюнсё даже написал и иллюстрировал брошюру, где говорилось о том, как лучше следовать образцам, создаваемым любимыми актерами. Уместно напомнить, что в Кабуки женские роли исполнялись мужчинами, и отработанные приемы сценического воплощения образа красавицы, в том числе наиболее привлекательные позы, повороты фигуры, жесты, походка, оказывали непосредственное влияние на композиционные приемы в живописи и графике бидзинга. Та культура движения, которая специально отрабатывалась на сцене, получала собственное преломление



146. Моне К. Японка (портрет Камиллы Моне). 1876

в изобразительном искусстве. Но кроме того, линейная стилизация костюма у художников бидзинга происходила и от наблюдавшихся в реальной жизни ритмических колебаний ткани длинного платья во время ходьбы, что в живописи и графике становилось средством передачи движения фигуры, ее особой пластики и грации. То, что было естественно для японки в ее национальном костюме, делало европейскую женщину скованной и ненатуральной, как и случилось с мадам Моне, утратившей на картине подлинную живость и очарование парижанки.

Однако отнюдь не это произведение позволяет говорить об усвоении уроков японского искусства Моне.

Как писал Л. Вентури, импрессионизм означал «переворот в манере чувствовать и видеть», и хотя большинство исследователей ставит акцент на новой «манере видеть», изменение «манеры чувствовать», повлиявшей на внутренний мир художника, имело не меньшее значение.

Импрессионистическое видение было подготовлено всей эволюцией художественного сознания, когда движение стали понимать не как перемещение в пространстве, а как всеобщую изменчивость и взаимосвязанность. Свойственное живописи импрессионистов утверждение связи предмета со



147. Кикикава Эйdzан. Куртизанка. 1810—1815

средой вело к осознанию целостности мира, и выражалось это не философским языком понятий, но художественно-образным языком новой живописи. Как писал М. В. Алпатов: «...импрессионизм—это не философия и не техника; импрессионизм—это искусство, и в основе его лежало новое видение мира, новая поэтика...». И далее: «...импрессионизм—это ярчайшая вспышка чисто поэтического художественного творчества. В нем бурно проявились почти младенческая способность человека видеть мир непосредственно, способность образного, не понятийного мышления»³.

Такая «младенческая способность» интуитивного постижения законов бытия сближала искусство импрессионистов, в первую очередь Моне, с глубинными, сущностными чертами японской художественной культуры. Недаром Моне говорил, что хотел бы отрешиться от всякой рациональности, которая затрудняет непосредственность восприятия природы. Вентури приводит слова Моне из письма Базиллю, относящиеся к 1868 году: «Больше всего я жалею о том, что кое-что знаю, и именно это мне больше всего мешает»⁴.

Когда Гюген упрекал импрессионистов в отсутствии мысли, он отрицал как раз эту способность непосредственного постижения явлений, что было

главной чертой их творческого метода, но распространялось и на восприятие мира в целом. А критики, видевшие в Моне лишь холодного и беспристрастного наблюдателя изменений в освещенности и состоянии воздушной среды, не замечали стоявшей за этим большой внутренней работы, позволявшей не столько понять, сколько почувствовать нечто сущностное. «Вода, воздух, горы, деревья даны нам, чтобы понимать душу людей, столь глубоко скрытую. Когда я вижу, как печалится ива, я понимаю Сафо», — писала Марина Цветаева⁵.

Мгновенное, интуитивное проникновение в суть явления означало постижение целостности бытия, и Моне это было свойственно, как и сознание того, что целостное и беспредельное может открыться человеку только в конкретном и частном, и не умозрительно, но через свойственное художнику «созерцание мира как чуда»⁶. Кстати сказать, восточная мысль различает способность созерцания и просто наблюдения как двух процессов, имеющих различное содержание и неодинаковый результат.

Чаще всего, когда речь заходит о японских влияниях на творчество Моне, говорят о принципе серийности, свойственном мастерам укиё-э и их предшественникам в живописи. Японские графические серии пейзажей имели основой или «идею пути», перемещения в пространстве, что давало разнообразие впечатлений от природы, городов, людей за разными занятиями (например, у Хиросигэ «Пятьдесят три станции Токайдо»), или стремление показать один и тот же объект с самых разнообразных позиций («Тридцать шесть видов Фудзи» Хокусаи). Наиболее распространенным видом живописных циклов были пейзажные свитки с изображением времен года или различных характерных для каждого сезона растений. Тогда главным героем произведений становилось время в его циклической повторяемости и новизне каждого мгновения. В национальном сознании японцев замкнутость природного годового цикла сочеталась с представлением о «текущем», уходящем времени. Быстротечность явлений в природе (только что выпавший и тающий снег, расцветшие и опадающие цветы вишен) или человеческих чувств были постоянными темами в японской поэзии и живописи, повторяясь из века в век и всякий раз воспринимаясь как новые, неповторимые в своей сиюминутности. Для японцев время было неотъемлемой частью и атрибутом жизни Природы — Космоса, его изменчивости и вечности, представляя уже в силу этого непреходящую ценность.

Конечно, французский художник ничего этого не знал, тем более, что никакими теориями не интересовался («теории не могут создать картин»⁷). Но именно потому, что он настойчиво искал новые средства выражения, передающие иной взгляд на мир, он смог извлечь из произведений японских мастеров то, что в другой ситуации прошло бы незамеченным.

Безусловно, в своих сериях Моне стремился «уловить» время. Но его привлекали прежде всего изменения форм под воздействием света и воздуха, исчезновение материальной весомости предметов. Хотя надо подчеркнуть, что серии «Стога», «Скалы Бель-Иль», «Этрета» — это не только фиксация мгновенных, проходящих состояний освещения, но и определенных свойственных природе закономерностей, то есть не только случайного, но и всеобщего.

Постоянно подчеркиваемая важность мгновения у импрессионистов может быть истолкована (при сопоставлении с восточными концепциями) и как ценность неуловимо краткого промежутка времени высшей творческой активности художника, отразившейся в его произведении. Достоверность такого утверждения в словах Моне: «Мотив для меня не имеет значения. Я стремлюсь воссоздать лишь то, что есть между мной и моти-



148. Моне К. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873

вом»⁸, — то есть воссоздать как видимое, так и чувствуемое собственное душевное состояние.

Одна из особенностей буддийской концепции времени состоит в том, что в каждом моменте сознания заключается весь временной ряд, и каждое мгновение содержит в себе идею вечности: «...время признается буддизмом, но как смена душевных движений...»⁹.

Знаменитая картина Моне 1873 года «Впечатление. Восход солнца» (Париж, музей Мармоттан), может быть, ближе всего по замыслу и стремительности живописного почерка к работам японских мастеров живописи тушью суми-э, нередко ставивших себе задачу передать кратчайший отрезок времени, невозвратный и неповторимый, но не в силу изменяющихся внешних условий, а внутреннего состояния человека, создающего картину в данный момент. В своем стремлении «остановить мгновение», превратить его тем самым в вечность японский художник имел в виду не воспринимаемый глазом мир, а миг собственного внутреннего прозрения или «озарения» — сатори. У Моне неопределенность пластического объема, размытость очертаний предметов, эскизность почерка имели другие истоки. В одном из писем читаем: «...как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить: „мгновенность“ и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней...»¹⁰. Но в результате в его пейзажах возникало почти физически ощущаемое

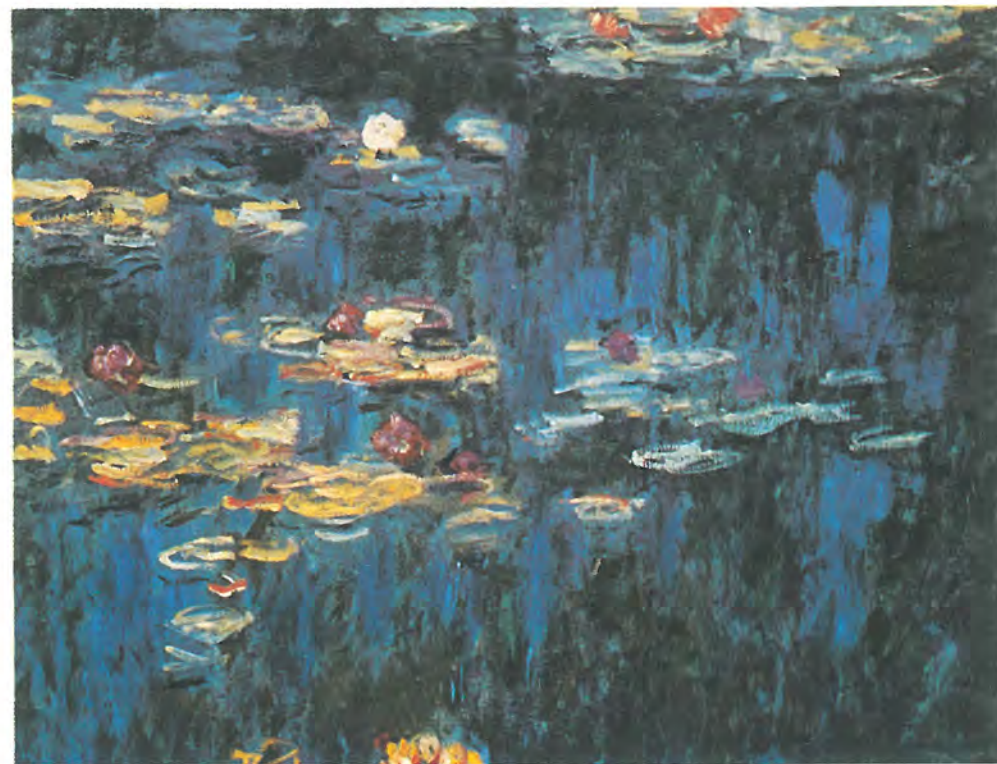


149. Моне К. Белые кувшинки в Живерни. 1899

чувство свежести воздуха, слепящего солнечного сияния, что уже более столетия так неудержимо влечет людей к полотнам Моне.

Японский мастер суми-э хотел в первую очередь дать почувствовать, что за гранью видимого мира существует нечто более значительное, более общее. Задача Моне состояла в том, чтобы точно передать на полотне тончайшие цветовые оттенки и рефлексy, воссоздать ощущение световоздушной среды. «Моне был гением изобретательности в области видения. Он сумел найти в соотношениях света и цвета нечто такое, чего никто до него не замечал»¹¹. В период, когда в европейском искусстве менялись представления и ценностные установки в отношении предельного и беспредельного, значительности предметной формы и пространства, Моне стремился новым языком живописи «выразить невыразимое, тайну, чувства, столь всеобъемлющие, что они утрачивают свой конкретный характер...»¹². Эти свойства искусства Моне сближали его с символизмом, но одновременно и с некоторыми чертами восточного мировидения¹³.

Буддийская концепция иллюзорности бытия, бренности материального мира, переосмысленная в лоне японской культуры в форме повышенного интереса к мимолетному, ускользающему, способствовала выработке особого языка искусства — в поэзии и живописи, — который мог бы передать эти ощущения. Штрих-мазок кисти, лишь намекающий на форму, требовал активности зрителя, его творческой фантазии.



150. Моне К. Нимфеи. 1914—1918

Тонко подмеченная М. В. Алпатовым метафоричность как свойство поэтики импрессионизма¹⁴, когда живописное пятно, «клякса» краски на холсте читается как фигура человека, дерево или какой-то знакомый предмет, соотносима с некоторыми особенностями поэтики японской, где предметно-материальное трансформировалось в непредметное, присущее сфере чувств. Этому способствовала свойственная языку омонимия, когда одинаково звучащие слова имеют разное значение (мацу — «сосна» и «ждать», юки — «снег» и «уходить»). На основе этого сформировались каноны употребления омонимических метафор, а сама идея переноса значений из сферы чувственного опыта в сверхчувственную, важная как принцип и механизм художественного творчества, была из поэзии воспринята изобразительным искусством. Когда Сэсю писал свой знаменитый «Пейзаж в стиле хабоку», он тоже сделал на бумаге лишь несколько тушевых «клякс» с разной степенью тональной насыщенности и воссоздал состояние насыщенной влагой атмосферы, краткое мгновение, когда ветер пригнул верхушку дере-

ва, а стена невидимого, но ощущаемого дождя размыла очертания далеких горных пиков. Сам почерк художника — «удар кисти» тут важен и значителен, он передает внутреннюю взволнованность мастера в момент, когда тот прикоснулся кистью к белому, лежавшему перед ним листу.

ил. 148 Пятна, точки, «кляксы» краски на холсте у Моне — это толпа, экипажи, колеблемые ветром верхушки деревьев, туманная дымка вдали («Бульвар Капуцинок в Париже», 1873; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина), а видимая «небрежность» и незаконченность — выражение нескончаемого движения жизни.

Метафоричность видения формы в целом и отдельного мазка кисти сближает Моне с мастерами Дальнего Востока, недаром китайские и японские художники и теоретики постоянно говорили о тонком балансировании в искусстве между «сходством» и «несходством», имея в виду, в частности, возможность иносказательного истолкования самой фактуры живописи, когда зритель знает, что перед ним всего лишь тушь, разлитая по бумаге (у Сэсю), или холст, забрызганный красками (если говорить о Моне). Но именно это давало возможность надеяться, что сейчас на глазах будет «совершаться чудо искусства»¹⁵.

Живописные «знаки» на картине японского мастера зритель того времени привык читать, превращая их в своем сознании в «смыслы», но не методом подобия-отождествления, как в случае европейской картины, но тонкого и не вполне определенного «резонанса» видимых форм и множества ассоциаций, связанных с содержанием культурного контекста эпохи. Произведение Сэсю, средневекового художника, погруженного в сферу буддийских идей, было прежде всего функцией религиозного сознания¹⁶, и сам язык искусства был производным от таких его целей.

Конечно, весьма условно сопоставление пейзажа, написанного японцем в 1495 году и французом в 1873-м, попытка увидеть их созвучие в методе улавливания ухода времени. Две принципиально разные художественные системы согласны в том, что мгновенное может быть передано не через материальную предметность, но лишь посредством производимого им впечатления, намек и недосказанности, требующих развитого воображения. Сэсю использовал многовековые традиции дальневосточной культуры, Моне открыл метод, новый для европейской живописи.

В обоих случаях сосредоточенность на временном аспекте оказывала воздействие на пространственную концепцию картины. У Сэсю это передавалось композицией с неопределенной точкой зрения и при помощи сопоставления тушевых пятен разной тональности — от густо-черных до исчезающе-серебристых, готовых раствориться в белизне пустоты. У Моне пространство не только утратило стройность геометрической перспективы, но сделалось, как у восточных мастеров, неопределенным, превратилось в световоздушную среду, что позволило ощущать холст «без рамы», разомкнутым во все стороны, наподобие японских и китайских свитков, и возможность сфокусировать внимание на любом фрагменте, попадающем в поле зрения.

У Моне не было тех почти цитатных совпадений в позах фигур или построении сцен, как это можно заметить у Уистлера, Дега или Лотрека, хотя он применял и «срезанную» асимметричную композицию («В лодке», 1887; Токио, Музей западного искусства) и необычную точку зрения сверху («Бульвар Капуцинок в Париже») или снизу («На прогулке», 1875; Вашингтон, Национальная галерея) и некоторые другие, сходные с восточными приемы. Его серия тополей 1890—1891 годов с высветленным фоном и почти силуэтным изображением деревьев заставляет вспомнить некото-

рые гравюры Хокусая («Путники в Ходогая» из серии «Тридцать шесть видов Фудзи») и Хиросигэ («Нумадзу, сумерки» из серии «Пятьдесят три станции Токайдо»). «Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете посредством фрагмента», — говорил Моне о японском влиянии на свое искусство¹⁷.

Погруженность в природный мир, сугубая заинтересованность в том, чтобы подметить мельчайшие особенности его изменяющейся и ускользающей красоты, сближали Моне с японцами: «Я гонюсь за природой и не могу ее настичь. Вода в реке то прибывает, то убывает, один день она зеленая, другой желтая, иногда река почти совсем пересыхает, а завтра, после сегодняшнего ливня, это будет целый поток! Одним словом, я в большом беспокойстве», — писал художник Гюставу Жеффруа в апреле 1889 года¹⁸.

По мере того как менялся его собственный метод, как отдельные живописные приемы импрессионистов превращались у Моне в систему, видоизменялся и его интерес к японскому искусству. Можно сказать, что оттенок пантеизма, свойственный ранним его пейзажам, к концу 1890-х годов был вытеснен видением декоративиста, претендующего запечатлеть не ускользающую красоту природного мотива, изменяющегося под воздействием солнечного света, а найти ритмическую гармонию цветочных пятен, обозначающих природные объекты. Это можно было видеть уже в 1876 году в картине «Белые индюки», отчасти в ряде панно для дома Дюран-Рюэля 1883—1884 годов — «Георгины», «Белый мак», «Японская лилия», сам подчеркнуто вытянутый формат которых позволяет сопоставлять их с восточными свитками живописи. О том, что такое сходство было важно для художника, свидетельствуют его подписи, выполненные вертикально, как это было на японских картинах и гравюрах со строчками иероглифов, идущих сверху вниз.

ил. 149 Но особенно явно декоративные тенденции проявились в картинах с изображением кувшинок, которые создавались с конца 90-х годов и до самой кончины мастера. И если «Белые кувшинки» и «Японский мостик» 1899 года еще вполне могут быть обозначены как пейзажи, хотя в них почти исчезает небо, а изображение цветов и зелени деревьев все более напоминает плоскостную кулису, то «Нимфеи» 1910-х и 1920-х годов вплотную приближались к настенным панно, что в конце концов и произошло, когда Моне исполнил многометровый фриз для музея Оранжери. Здесь тем более напрашиваются аналогии с японскими настенными росписями на раздвижных панелях-фусума, имеющих горизонтальную ориентацию и нередко представляющих собой фрагмент природного мотива в ритмической цветовой и линейной организации, что и делало его элементом архитектурного декора. Известно, что в 1910 году в Лондоне были выставлены копии настенных росписей находящегося в Киото храма Нисихонгандзи, а позднее реплика была приобретена для музея в Лионе¹⁹. В этих росписях японское искусство открывалось европейскому зрителю с совершенно новой, еще незнакомой стороны: на золотом фоне изображения деревьев, цветов, трав, сочетавшие тщательность воспроизведения ветвей, листьев, лепестков, тычинок с абсолютно условно переданным пространством и композицией, подчиненной законам декоративного искусства. Нет точных свидетельств, но представляется вероятным, что Моне мог видеть эти копии, и они не прошли мимо его внимания, тем более что в своей собственной творческой эволюции он подошел к весьма сходным принципам.

Символично, что после 1909 года Моне окончательно поселился в Живерни и писал преимущественно цветы в своем саду, который он собственноручно создавал и тщательно планировал, возможно имея в виду японские прообразы, когда выписывал из Японии ирисы и хризантемы. Его мир как бы сузился, а предметы, увиденные с близкого расстояния, укрупнились на полотнах, вытеснив горизонт, дали, небо, любые пространственные ориентиры.

Вентури считает всю серию «Кувшинок» самой крупной творческой неудачей Моне²⁰. С ним можно согласиться, только если оценивать эти работы с точки зрения «первоначальных» задач импрессионистов и не видеть в них предвестия новых стилевых свойств, получивших развитие в живописи рубежа веков. Здесь Моне-пейзажист открывал новую свободу видения и отношения к форме. Отчасти им был реализован шедший от японцев и весьма трудный, а может быть до конца и невозможный для европейского мастера, внеличный взгляд на природу, хотя и в поздних работах Моне оставался европейским художником в неповторимости своего индивидуального поэтического видения мира и живописной манеры.

VI Самюэль Бинг — пропагандист японского искусства в Европе

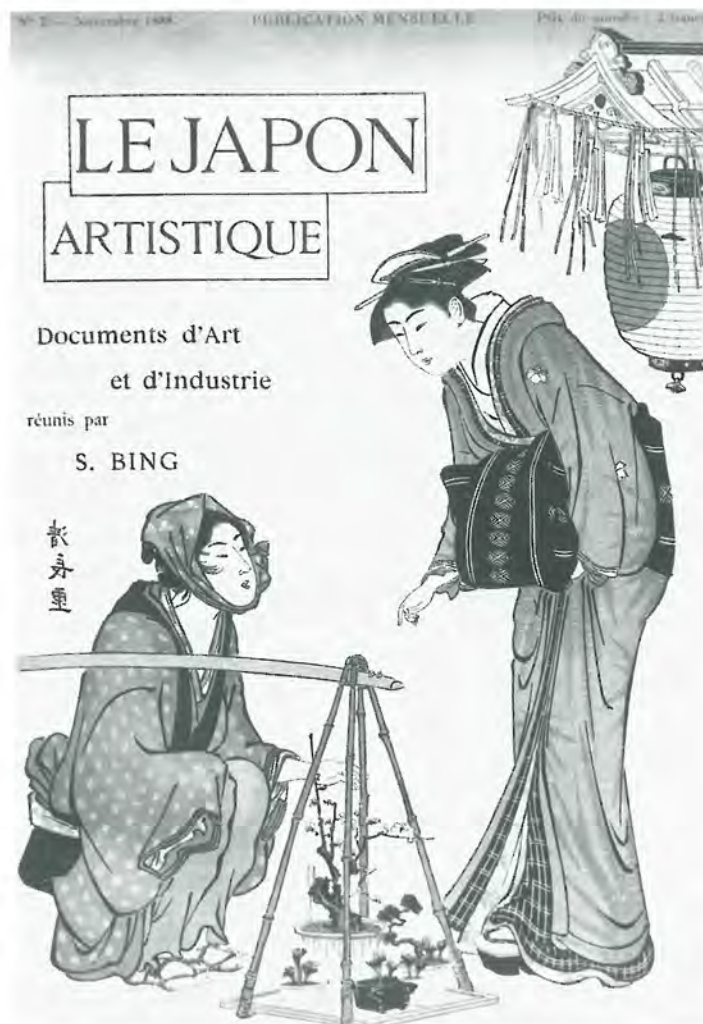
Для второго этапа японизма, хронологические рамки которого условно можно обозначить со второй половины 1880-х годов до первого десятилетия XX века, весьма важной была деятельность Самюэля Бинга (1838—1905), человека в высшей степени незаурядного и много сделавшего для подлинного понимания японского искусства европейцами¹.

Это было время окончательного становления стилевых качеств модерна, или «ар нуво», как его обозначали во Франции, и Бинг сознательно и целенаправленно пропагандировал японское искусство именно с точки зрения потребностей «нового стиля». Он считал главной своей задачей познакомить французских художников, в первую очередь прикладных жанров, с принципами построения формы и декора японских изделий, чтобы открыть для них новые пути творчества. Его деятельность была не только целенаправленной, но и совершенно беспрецедентной по размаху. Без упоминания салона Бинга, устраивавшихся им выставок, издававшегося им специального журнала нельзя говорить ни о Ван Гогге, ни о Гогене, ни о художниках группы «Наби» и особенно о мастерах стиля модерн.

Выходец из Германии, Бинг появился в Париже после франко-прусской войны. Сферой его профессиональных интересов была керамика. Открыв поначалу весьма скромный магазин, он занялся продажей предметов декоративного искусства. После путешествия в 1875 году в Китай и Японию Бинг стал страстным собирателем и пропагандистом японского искусства, тем более что интерес к нему, как уже говорилось, в 70-е годы стал превращаться во всеобщее увлечение. Магазин Бинга, где можно было не только приобрести, но и просто полюбоваться японскими гравюрами, свитками живописи и самыми разнообразными произведениями японских мастеров, стал местом, где собирались любители Востока и коллекционеры, постоянно бывали художники.

Сохранились документы, свидетельствующие о том, что Бинг стал одним из первых продавать государственным музеям произведения японского искусства. Начиная с 1875 года постоянным покупателем был музей Виктории и Альберта в Лондоне, Музей декоративного искусства в Париже, Берлинский музей, а в 1888 году Музей декоративного искусства в Копенгагене получил от него в дар целую коллекцию².

Большое общественное значение имели выставки, устраивавшиеся Бингом. Уже в 1878 году на Всемирной выставке он продемонстрировал свою коллекцию произведений японского искусства. В 1890 году он показал японскую гравюру в Школе изящных искусств, а потом экспонировал ее в Америке. На выставке были представлены произведения наиболее популярных тогда художников: сто листов Хокусая, семьдесят Утамаро, большое число работ Хиросигэ, а также малоизвестные в Европе ранние черно-белые гравюры XVII века, оказавшие большое влияние на представителей группы «Наби». Подготовленный Бингом каталог стал первой в Европе систематической историей японской гравюры XVII—XIX веков. Когда в декабре 1895 года состоялось



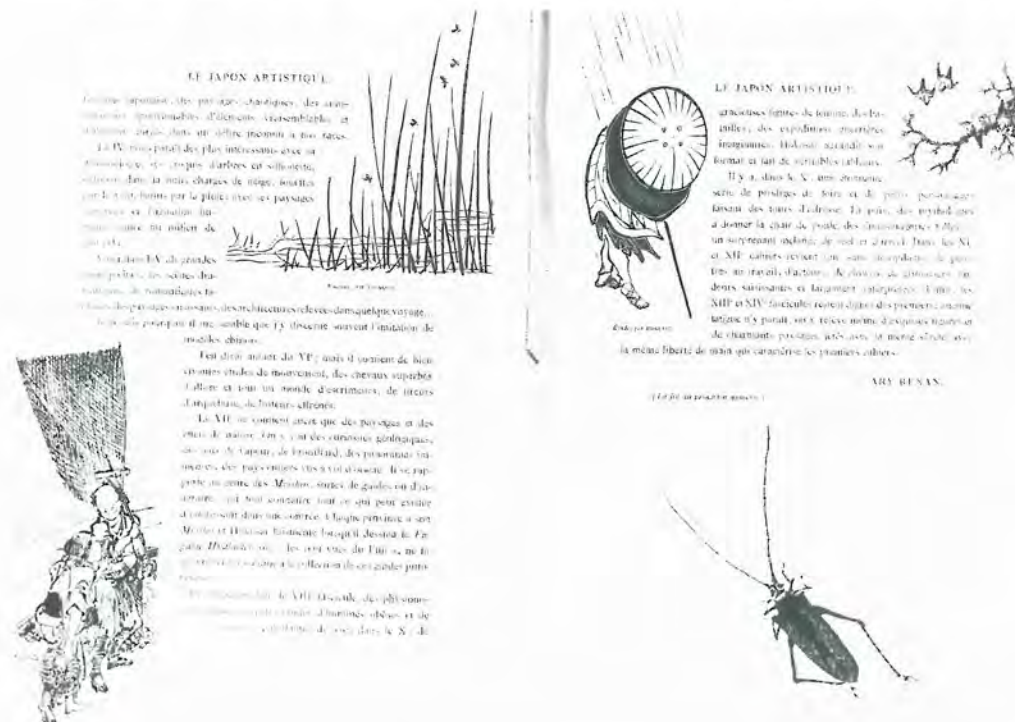
151. Обложка журнала С. Бинга «Le Japon artistique»

152. Страницы в журнале С. Бинга «Le Japon artistique»

торжественное открытие ставшего знаменитым салона «Ар нуво Бинг» на улице Прованс, рядом с ним в тот же день открылась выставка японского искусства, и это не было случайным совпадением.

Главная идея Бинга состояла в том, чтобы продемонстрировать возможность гармоничного сочетания в одной экспозиции произведений художников Запада и Востока. Европейский отдел был интернациональным, и рядом с представителями Франции размещались работы О. Бёрдсли, У. Крэна, О. Экмана, А. Менцеля и А. ван де Вельде. Еще одна особенность выставки состояла в том, что подчеркивалось равноправие и равное значение всех видов творчества, в чем также можно видеть отзвук японского влияния. Рядом с полотнами уже признанных в то время импрессионистов и молодых художников «Наби» — М. Дени, П. Боннара, Э. Вюйара располагались рисунки и гравюры Э. Карьера, М. Кэссат, Б. Ривьера, скульптура О. Родена и А. Бурделя, керамика и стекло Э. Галле, О. Делаэрша, Р. Лалика, Л. Тиффани.

Неоднократно Самюэль Бинг выступал как автор статей в каталогах выставок и в специальных журналах. В 1883 году Бинг составил большой каталог выставки японского искусства, устроенной «Центром декоративного искусства». В 1893 году вышло эссе Бинга о выставке Утамаро и Хиросигэ в галерее Дюран-Рюэля, а в 1895-м в лондонском журнале «Студио» им была опубликована статья «Искусство Утамаро». В трех номерах «La Revue blanche» за 1896 год появились его заметки о Хокусае.



ил. 151
ил. 152

Бинг стал не только популяризатором японского искусства, но и одним из видных европейских японистов.

Деятельность Бинга как бы синтезировала, программно направляла многочисленные встречные потоки восточных влияний и устремлений французских, а отчасти и художников других стран в последние десятилетия XIX века.

В 1888 году Бинг задумал ежемесячное издание «Le Japon artistique», пригласив основным сотрудником Филиппа Бюрти. Статьи для журнала писали Эдмон Гонкур, Теодор Дюре, Роже Маркс, Луи Гонс, Анри Ренан, а также английские и немецкие авторы. Журнал начал выходить одновременно на трех языках: французском — в Париже, английском — в Лондоне и немецком — в Лейпциге. Издание просуществовало три года (с мая 1888 по апрель 1891), что составило тридцать шесть номеров. Все они были построены по одной системе: статья о японском искусстве (архитектуре, живописи, графике, театре или прикладном искусстве), подборка цветных

и тоновых таблиц с воспроизведением декоративных мотивов и узоров из специальных японских альбомов-пособий для мастеров текстиля, вышивки, росписи фарфора. Во многих номерах репродуцировались детали старинных японских тканей, украшения оружия, керамики. Обязательно помещались в цвете одна или две иллюстрации произведений известных художников прошлого. Красочная обложка журнала обычно была фрагментом гравюры или картины. Каждая страница текста украшалась орнаментальными мотивами, набросками из «Манга» Хокусаи, зарисовками мелкой пластики и нэцкэ. Сам облик журнала был связан с его главной задачей — пропагандой японского искусства в художественных кругах европейских стран.

Бинг сформулировал задачу своего издания в первом номере журнала в статье «Программа». Он писал, что не имеет в виду добавить новую главу к работам по истории японского искусства, но лишь познакомить широкую публику с его редкостной красотой, его высокими художественными достоинствами. Оно не представлено в государственных собраниях, и его можно увидеть только в антикварных магазинах и на редких выставках частных коллекций³. Как правило, в поле зрения любителей попадают произведения среднего уровня, не дающие представления о подлинных шедеврах мастеров прошлого. Поэтому главная задача журнала — показать истинные высоты японского искусства, рассказать об их создателях. Но, как писал далее Бинг, эти публикации имеют и еще одну цель. Они обращены к тем, кто заинтересован в будущем промышленных искусств, кто непосредственно этим занимается — к художникам и ремесленникам, чтобы помочь им уйти от ставшего модой внешнего подражания восточным изделиям к подлинному их пониманию, постижению их концепции для движения к новому в собственном творчестве. «Япония дает нам свободу правил и метод. Это не значит, что японские художники свободны от всех правил. Их постоянный гид — природа. Она их учитель, она дает им формы и законы, она источник их вдохновения»⁴.

Журнал Бинга, безусловно, сыграл большую роль как стимул для развития нового художественного мышления, осознания иных, чем было в традициях европейского искусства, принципов построения формы, использования цвета. Он стал источником вдохновения для художников почти всех европейских стран. Японские декоративные мотивы, публиковавшиеся регулярно в журнале, широко использовались мастерами прикладного искусства как в авторских работах, так и в образцах для художественной промышленности.

Бинг был не только знатоком и коллекционером японского искусства. Он активно поддерживал молодых художников, которые, осваивая опыт японцев, стремились к обновлению современного искусства, к отказу от стереотипов в понимании формы и функции предметов декоративно-прикладного искусства.

Командированный французским правительством в Америку, Бинг встретился там с Л. Тиффани, работы которого стали для него примером органического соединения искусства и промышленности.

В организованных по типу американских мастерских «Art Nouveau Bing» работали художники Ж. де Фёр, Э. Колонна, Э. Гайяр и М. Бинг. Мастерские выпускали керамику, мебель, осветительные приборы, ювелирные изделия. Выступая против уродливой претенциозности, Бинг выдвигал принцип простоты, гармонии, совершенства исполнения предметов, в чем явно была ориентация на лучшие образцы японских изделий.

Воплощением этого принципа стали работы, представленные в специальном павильоне Бинга на Всемирной выставке 1900 года⁵. Главным новшеством экспозиции было то, что демонстрировались не отдельные произведения, а интерьеры как целое. Это были примеры эстетически организованной художниками среды, подлинного синтеза искусств. Бинг стремился показать, что каждая вещь не только имеет свою функцию, но становится частью ансамбля, отличающегося цветовым единством и ритмической согласованностью форм. В интерьерах выставки не было прямых указаний на японское воздействие, но оно ощущалось косвенно как в отдельных вещах, так и в выветленности общей цветовой гаммы, сравнительно малом количестве мебели и повышенной значимости свободного пространства. Но самое главное, в чем сказался японский опыт, — экспозиция павильона Бинга возвращала мысль европейских мастеров к проблеме синтеза искусств, ставшей одной из главных в системе стиля модерн.

Деятельность Бинга можно оценить двояко. С одной стороны, она способствовала более глубокому пониманию в Европе японского искусства и соответственно более органичному использованию его опыта для современного творчества. С другой — активность Бинга была связана с таким важнейшим фактором, как включение Японии в мировой художественный процесс, осознанием равноценности ее художественного наследия и европейской классики. В этом Бинг был ярким представителем своего времени.

VII Освоение японского опыта в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека

Уистлер, Мане, Дега, Моне и отчасти Писсарро (говоривший: «Это японские художники поколебали мою веру в наше зрение»¹) были первыми, кто начал осваивать, каждый по-своему, опыт японского искусства.

Художники следующего поколения, чья творческая зрелость пришлась на 1880-е и 1890-е годы, помимо непосредственного контакта с японской графикой и живописью восприняли японские уроки ассимилированными их старшими современниками и потому подчас не ощущавшимися в первоисточниках. Это особенно заметно при сравнении произведений Дега и Тулуз-Лотрека. Последний принадлежал уже к иному этапу в развитии искусства, получившему весьма условное название постимпрессионизма, хотя в ранних работах Лотрек близок импрессионистам.

Анри де Тулуз-Лотрек всегда оставался только самим собой. Но опыт высоко почитавшегося им Дега весьма помог ему, в том числе и в освоении дальневосточного искусства.

Постоянно вращавшийся в кругу молодых парижских художников, поэтов, критиков, издателей, Лотрек, при всей независимости его характера, был подвержен влиянию модных идей. Не обошло его и увлечение японским искусством, не затухавшим к моменту творческого дебюта мастера уже второе десятилетие. Сохранилась фотография Лотрека в японском кимоно, самурайском головном уборе, с веером и куклой в руках. Одно время Лотрек даже собирался поехать в Японию.

Как и многие его современники, он отдал дань «костюмированной» восточной экзотике («Портрет Лили Гренье в кимоно», ок. 1888; Нью-Йорк, частная коллекция).

В силу материальной обеспеченности он мог коллекционировать не только сравнительно дешевые японские гравюры, но и живописные свитки-какэмоно, украсившие его мастерскую. Известно, что в лавке торговца картинами Портье, увлекавшегося японскими гравюрами, Лотреку удавалось иногда уговорить его обменять их на собственные работы².

Как и в случае с Дега, японцы помогли Лотреку по-иному осознать пространство картины и значение ритмизированной линии при передаче движения. Возможно, что более пристальное внимание не только к гравюре, но и к живописи, пусть и не в самых высоких ее образцах, попадавших тогда в Европу, позволило Лотреку одному из первых оценить особые свойства кистевой техники суми-э и ее многообразные возможности.

Работы Дега и японские гравюры направили внимание Лотрека на современность, обыденность с не самыми привлекательными ее сторонами. Но, следуя за Дега в рисунках, даже близких по тематике (например, «Сидящая танцовщица», 1888—1889; Париж, частная коллекция), Лотрек острее, ироничнее, глубже в характеристике персонажей. Даже такой прием, как фрагментирование композиции, особенно часто применявшийся Дега, имеет у Лотрека более глубокое смысловое наполнение и служит особому эффекту «соучастия», непосредственности живого впечатления от сцены³. Шедевр Лотрека — «В цирке Фернандо. Наездница» (1888, Чикаго, Институт искусств). Круговое движение лошади по арене «подхватывается»

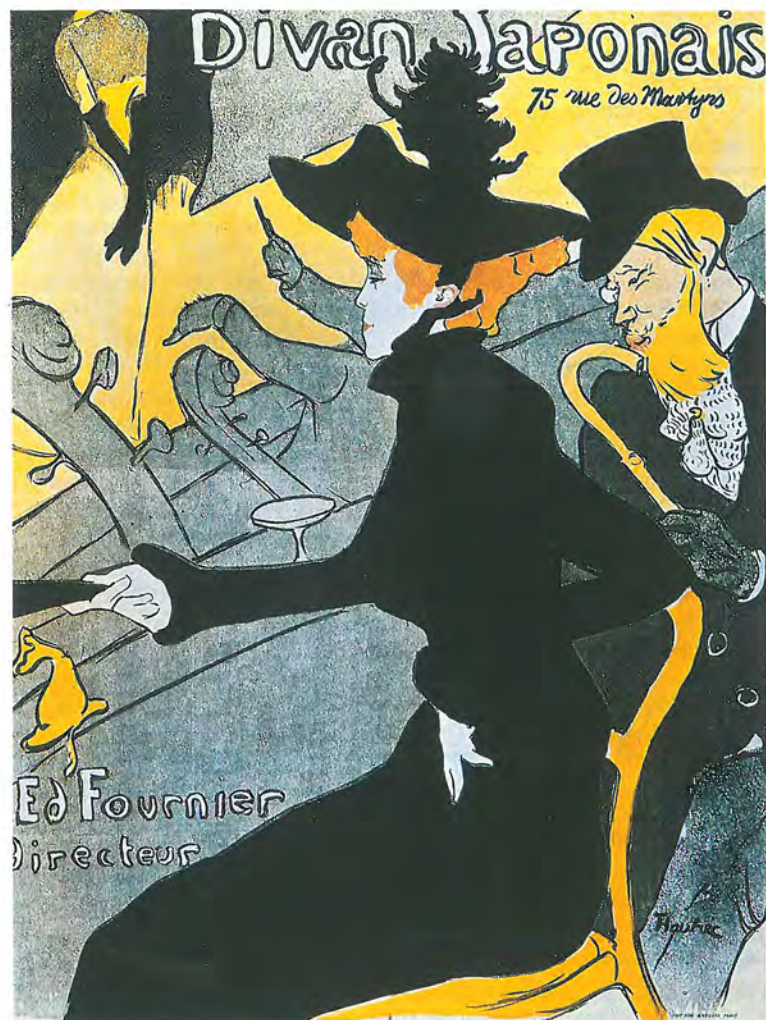
дугами рядов кресел с публикой, а шамберьер в руке стоящего мужчины во фраке не столько подгоняет наездницу, сколько «втягивает» зрителя в этот стремительный ритм.

Лотрек полнее, чем Дега, сумел воспользоваться приемами, характерными для японских гравюр, особенно театральных, где экспрессия движения и выразительная мимика, подчеркнутая специальным гримом-кумадори, должны были раскрыть смысл роли, поведение и намерения героя. Весьма вероятно, что такой грим на лицах актеров, изображавшихся японскими графиками, не прошел мимо внимания Лотрека, если вспомнить цветные тени на лице певицы Иветт Гильбер (1894, Москва, Государственный музей изобразительных искусств) или «Марсель Лендер, танцующей болеро» (1895—1896, Нью-Йорк, частная коллекция), обычно связывающиеся с воздействием искусственного освещения.

В театре Кабуки грим-кумадори, первоначально основанный на древней цветовой символике, должен был раскрывать определенные признаки амплуа. Для японского зрителя он имел семантические функции, а в графике включался в декоративное решение листа, уплощая и ритмизируя изображение. Лотрек мог видеть гравюры конца XVIII века Кацукава Сюнко, Кацукава Сюнэя и других авторов. Но чисто внешнюю характерность определенного амплуа в японском театре — и соответственно в посвященной ему графике — Лотрек перевел в категорию психологическую, оставаясь всегда самим собой, мастером европейского искусства. В изображении женщины на знаменитой картине «В салоне на улице Мулен» (1894, музей Альби) этот прием подчеркивает ее болезненность и одновременно — включенность в общую атмосферу через доминирующие в композиции розовато-лиловые и серо-голубые тона. Сходная с кумадори раскраска лиц персонажей Лотрека играет, как и у японских мастеров, важную роль в организации декоративно-ритмической композиции (розовый грим на лице той же Иветт Гильбер между синевато-зеленым тоном ее костюма и ярко-рыжими волосами — «Иветт Гильбер приветствует публику», 1894; музей Альби). Это был еще один шаг к собственному языку художника и новым стилевым качествам его произведений. Актерские портреты Лотрека с их почти гротескной передачей лиц и утрированными позами позволяют предположить, что он хорошо знал театральные гравюры мастеров школы Утагава, а возможно и редкие работы художника конца XVIII века Сяраку. Многочисленные у Лотрека образы «социального дна», а также эротические сцены напоминают сюжеты из жизни квартала развлечений Ёсивара, очень распространенные у японских графиков.

К тому времени устойчивым признаком стиля Лотрека становится использование силуэта фигуры с точной, порой резкой и даже утрированной линейной характеристикой и ярких, лишенных светотеневой моделировки цветовых плоскостей, часто в контрастном сопоставлении: черное — желтое, черное — оранжевое. Такой метод, безусловно, восходит к принципам японской графики, но Лотрек существенно его трансформирует, добиваясь не только декоративного эффекта, но и особой остроты, почти шока для европейского глаза.

У японцев Лотрек научился и искусству самоограничения в средствах и приемах. Отсюда его идея «упрощения» — использование обобщенного, без излишней детализации силуэта, отсутствие теней и переходов в цветовых поверхностях, элементарные сопоставления по принципу контраста. Это был первый шаг на пути возвращения западного искусства к простоте и непосредственности, к чистоте стиля и гармонии⁴. Здесь же были заложены основы для новейшего искусства XX века.



Смело и решительно использовал Лотрек открытые им приемы в своей живописи, в многочисленных пастелях и рисунках, тем более что, как подчеркивает Л. Вентури, «невозможно сказать, где кончается рисунок и начинается живопись», «рисующий», «линейный» цвет,— в этом открытие и «секрет» Лотрека⁵. Можно предположить, что знакомство с восточной живописью, исполнявшейся на специальной мягкой бумаге, которая позволяла добиваться в самой фактуре мазка ощущения непосредственности, «сиюминутности» творческого акта, подтолкнуло Лотрека к работе на картоне. Это в свою очередь повлияло на индивидуальные свойства его манеры в живописи, графических работах, и особенно в пастелях. Лотрек обладал настолько яркой индивидуальностью, что все, чему он учился как у своих предшественников-импрессионистов или у работавших рядом с ним художников Бернара, Гогена, так и у японцев, он очень быстро преобразовывал в свой собственный стиль⁶. Метод японской графики наиболее полно был им применен в литографиях. С 1891 по 1900 год им было исполнено триста шестьдесят две литографии, из них тридцать афиш⁷.



153. Тулуз-Лотрек А. Диван жапоне. 1892—1893

154. Тулуз-Лотрек А. Аристид Брюан в своем кабаре. 1893

155. Кацукава Сюнсё. Актер Итикава Дандзюро в роли сибараку. 1782



Именно тут он с наибольшим успехом использовал упрощенный плоскостный цвет, хотя в некоторых случаях применял и сложные цветосочетания, беря для каждого листа шесть или семь литографских камней. Высокую декоративность работ Лотрека создавало, конечно, сопоставление цветовых пятен, но не меньшее значение имели и темные контуры, которые рисовались на дополнительном литографском камне. Такому темному контуру отведена важная роль в афише «Джейн Авриль» (1893). К передней плоскости приближены преувеличенно большой гриф музыкального инструмента и держащая его рука (что отчасти напоминает картину Дега «Музыканты оркестра»). Эта гротескная деталь оказывается частью темного контура, обрамляющего всю композицию, на которой изображена танцовщица в ярко-оранжевой юбке с желтым воланом и поднятой ногой в черном чулке.

ил. 153

В афише «Диван жапоне» (1892—1893) изысканно-манерный черный силуэт женщины воспринимается как знак-иероглиф на более светлом фоне, и все окружающее — мужчина в цилиндре за ее спиной, угадываемые инструменты оркестра и нарочито срезанная фигура певицы в глубине — лишь поясняет смысл главного знака, лишь аккомпанемент ему. Эта афиша многим примечательна. Ее главные персонажи вполне конкретны. Это танцовщица Джейн Авриль, критик Э. Дюжарден, певица на заднем плане — Иветт Гильбер — постоянные герои произведений Лотрека. Прием кад-

рирования сцены, идущий от японцев и применявшийся еще Мане и Дега, Лотрек заостряет до гротеска, срезая краем листа не только мужскую фигуру, но и голову певицы, и делая изобразительное пространство разомкнутым во всех направлениях.

Не исключено, что в поле зрения Лотрека могли попасть подлинные японские театральные афиши, имевшие широкое распространение в XIX



156. Сэсю (?).
Конь. XV в.

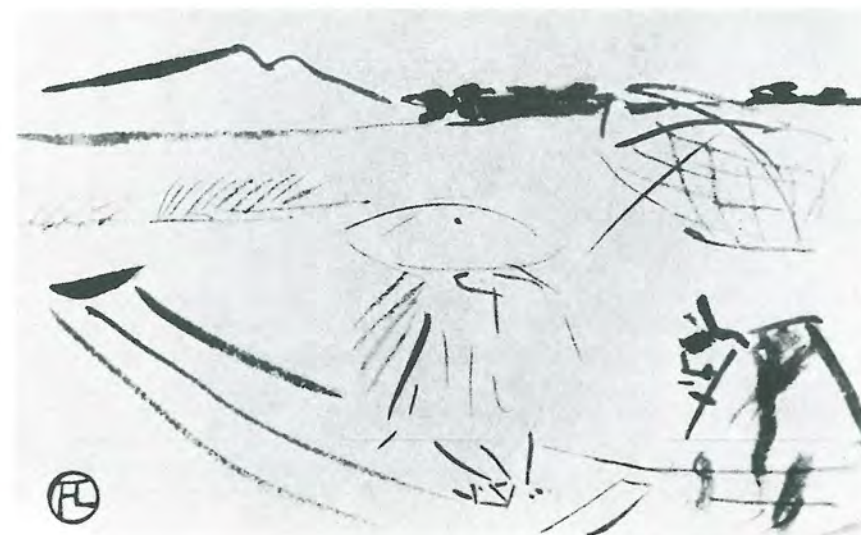
157. Таварая
Сотацу. Олени.
Начало XVII в.

158. Тулуз-
Лотрек А.
Японский пейзаж
в стиле Хокусая

веке и влиявшие на декоративные свойства всей поздней графики⁸, образцы которой были представлены в европейских коллекциях.

Главное свойство афиш Лотрека — мгновенная узнаваемость героев при общности средств выражения, используемых художником, и их индивидуальная характеристика. В афише «Мэй Милтон» (1895) голубой тон фона и выделяющаяся на нем фигура с желтыми волосами, в длинном белом платье, с подчеркнуто худыми, длинными руками создает сценический образ хрупкости, незащищенности, что подчеркивается и строем закругленной, как будто распадающейся надписи. Напротив, «Аристид Брюан в своем кабаре» (1893) с энергично очерченным профилем, черным лаконич-

ил. 160



ил. 154 ным силуэтом костюма, с ярким пятном красного шарфа на спине и рукой, сжимающей трость, — воплощение уверенности, силы и оптимизма. Эту афишу Лотрека часто сопоставляют с гравюрой Кацукава Сюнсё⁹, где фигура актера также повернута к зрителю спиной, его одежда с широкими рукавами на специальных каркасах, употреблявшихся в спектаклях Кабуки, воспринимается как единая плоская поверхность, на фоне которой выделяется большой белый иероглиф. Сходство композиционной идеи этой гравюры и афиши Лотрека несомненно. Любопытно проследить, как французский художник преобразовал ее по сравнению со своей предыдущей работой, посвященной тому же певцу (афиша «Амбассадер. Аристид Брюан», 1892):

ил. 155

он отказался от всякой детализации и цветовой дробности, сделал нейтральным фон и надпись менее броской, поместив ее в нижнем углу листа.

Многие исследователи отмечают, что Лотрек глубже других постиг смысл и дух японского искусства и потому смог наиболее свободно и творчески перевоплощать его образы в своих произведениях.



ил. 158

Одним из первых Лотрек стал экспериментировать с живописью тушью, открывая у японцев совершенно новые художественные возможности кистевой техники и пространственной композиции. Сохранился его набросок на листе в форме веера «В цирке Фернандо» (1888, Берн, частная коллекция) и «Японский пейзаж в стиле Хокусая». На переднем плане пейзажа изображены люди в лодке (все очень приблизительно, почти неразборчиво) и обобщенно намечен ландшафт с горой вдали. Можно даже найти оригинал, который имел в виду Лотрек, но важно не это.

Лотрек, как никто другой до него в Европе, сумел почувствовать выразительность и смысловую наполненность «пустого» белого листа бумаги, понять «внеизобразительную» природу суми-э как главную ее особенность. Тут будет уместно напомнить высказывание японского художника и теоре-



159. Тулуз-Лотрек А. Джейн Авриль. 1893

160. Тулуз-Лотрек А. Мэй Милтон. 1895

ил. 159

тика XVII века Тоса Мицуоки из его «Краткого изложения законов японской живописи: «Рисунок лучше оставлять незавершенным... Белая поверхность — также часть изображения. Оставляй белое пространство и заполняй его многозначительным молчанием. Живопись — зримая поэзия, а поэзия — живопись слов...»¹⁰.

Любопытно, что на своем пейзажном наброске Лотрек еще «опасается» этой незаполненной белизны и объединяет первый план с дальнейшим несколькими легкими штрихами, обозначающими растения посреди водной глади. Зато в литографии «Джейн Авриль», исполненной в манере тушевого наброска восточных мастеров, он демонстрирует полную свободу и виртуозное владение возможностями тушевой техники. Его линия, то плотная и насыщенная, то исчезающе-тонкая, призвана передать не столько фигуру артистки, но ее порывистое, летящее движение. Хотя Лотрек не отказывает-

283

282

ся полностью от пространственных ориентиров, указывающих на «верх» и «низ», он ощущает, что белизна пустой поверхности, обрамленной тушевой линией,—это не просто условно обозначенная ткань платья, но нечто большее.

ил. 157 Напомним уже рассматривающийся в связи с картиной Дега свиток художника начала XVII века Таварая Сотану «Олени» — один из шедевров восточной «каллиграфической живописи», где сама линия передает объем (как некое негативное «минус-пространство») и ритмическую живость длящегося движения. Конечно, европейский мастер не может быть равен японскому художнику-каллиграфу, за которым была тысячелетняя традиция работы кистью и тушью в особой пластичности каждого штриха, каждого прикосновения к бумаге. Но литография Лотрека позволяет говорить о том, что он уловил свойственную восточным живописцам «наполненность» формы движением, экспрессией при удивительно точном равновесии фигуры и пространства. Особая легкость, нематериальность изображения у Лотрека сопоставима и с идеями его современников-символистов о разуплотненности форм, их развеществлении, о том, что важны не вещи, а их свойства (С. Малларме, А. Рембо).

Так, Лотрек при всем внимании к Востоку всегда оставался европейцем и, более того, человеком своего времени, остро ощущавшим его атмосферу и духовный климат.

VIII Утопическая Япония Винсента Ван Гога

Совершенно особым было отношение к японскому искусству Винсента Ван Гога, как не похожим ни на что другое были уроки, извлеченные им из знакомства с Востоком. Помимо заметных японских влияний в произведениях сохранились беспрецедентные по объему и содержательности письменные свидетельства его увлечения японским искусством.

От первого шага, связанного с коллекционированием японских гравюр и их тщательным изучением для понимания отдельных приемов, а затем и метода работы японского мастера, Ван Гог пришел к утопической идее Японии как страны братства художников и их органичного существования в обществе.

Известно, что Ван Гог проявлял интерес к японским гравюрам еще в Голландии, где благодаря деятельности Ост-Индской компании они не были редкостью. Большое собрание фон Зибольда, переданное им в Этнографический музей в Лейдене, было открыто для публики в 1837 году, а еще раньше в Королевском кабинете редкостей в Гааге были выставлены для обозрения японские книги и графические листы. Японские изделия можно было купить во многих голландских городах.

Хотя до 1887 года никакого воздействия со стороны японцев на искусство Ван Гога не было, из разных источников, в том числе из книг братьев Гонкур и Золя, ему было известно об увлечении японским искусством. После Всемирной выставки 1885 года, где он мог видеть большое число японских вещей, Ван Гог приобрел некоторое количество гравюр, которые стоили очень дешево, и украсил ими свое жилище в Антверпене, о чем и писал брату Тео: «У меня вполне сносное помещение для работы, особенно теперь, когда я развесил по стенам множество маленьких японских гравюр, которые весьма меня забавляют. Ты ведь знаешь эти маленькие женские фигурки в садиках и на берегу, всадников, цветы, узловатые терновые веточки»¹. В то время для него японские гравюры — лишь некий курьез, забава, подходящее украшение комнаты.

После приезда в Париж в феврале 1886 года и знакомства с такими художниками, как Дега, Тулуз-Лотрек, Сёра, Бернар, а позднее Гоген, которые видели в японских гравюрах источник новых идей, отношение к ним Ван Гога постепенно стало меняться. Он продолжал пополнять свою коллекцию (в письме к сестре Виллемине он писал, что у него и Тео их сотни), постоянно посещал салон Бинга, где часами рассматривал альбомы, иллюстрированные книги, свитки живописи, как японские, так и китайские. Знакомство с Бингом, этим неутомимым пропагандистом японского искусства, Ван Гог считал важным событием своей жизни². Он посетил устроенную Бингом выставку японского искусства, которая проходила в августе — декабре 1887 года в составе экспозиции Центрального союза декоративных искусств. Позже из Арля он писал: «...попади я еще хоть на день в Париж, я, без сомнения, заглянул бы к Бингу, чтобы посмотреть рисунки Хокусаи и других художников великой эпохи»³.

В каталоге японских гравюр из коллекции Ван Гога, хранящейся в его музее в Амстердаме, нет ставших хрестоматийными шедевров⁴. Произведе-

ния мастеров конца XVIII и начала XIX века — Утамаро, Киёнага, даже Хокусая — были достаточно редки и дороги.

Коллекция Ван Гога состояла главным образом из работ художников середины и второй половины XIX века, но были у него и прекрасные листы Хиросигэ, Тоёкуни, большое число работ Кунисада, Куниёси, Эйсэна. Он, конечно, отличал шедевры от рядовой продукции и восхищался, как и многие, Хокусая, но воспринимал японскую графику прежде всего как новую для себя художественную систему, каноны которой были обязательны и для выдающегося мастера и для простого ремесленника. Поэтому он смог



161. Ван Гог В. Портрет папашы Танги. Конец 1887

162. Ван Гог В. Портрет папашы Танги. 1887

извлечь из них нечто общее — свойственные им приемы художественной выразительности. Ван Гог ощущал даже в поздних гравюрах, не сравнимых по достоинствам с произведениями мастеров XVIII века, некий синтез исторически накопленных качеств национальной художественной традиции. Они источали то волнующее чувство красоты, в которой отражался опыт всего японского искусства — классической живописи, средневекового театра, декоративных ремесел. «Что бы мне ни говорили, самые вульгарные цветные гравюры на дереве с их плоскими тонами восхищают меня не меньше, чем Рубенс или Веронезе, и по тем же причинам. Я отлично знаю, что это не примитивы»⁵.

286 Судя по тому, что Ван Гог устроил выставку японских гравюр в кафе «Тамбурин» в марте — апреле 1887 года, интерес к ним активно проявился у него, видимо, за несколько месяцев до этого, зимой 1886—1887 года⁶.



Лето и вся вторая половина года — период усвоения уроков японцев. Именно за эти месяцы были написаны два портрета маслом папашы Танги (и их варианты), его же портрет пером, автопортрет на фоне японской гравюры, портрет итальянки, выполнены три копии японских гравюр. Все эти произведения связаны с пристальным «вглядыванием» в работы японцев, их пытливым изучением.

287 Как справедливо было замечено⁷, Ван Гог не боялся посторонних влияний, стремясь обогатить свой опыт открытиями современников, нередко противопоставляющих друг другу свои принципы живописи. Он не боялся быть «учеником», даже подражать или почти напрямую использовать приемы, подсмотренные у других, ибо при всех обстоятельствах оставался самим собой. Овладение опытом японских художников проходило одновременно с обучением импрессионистической технике письма в работе над



163. Ван Гог В. Портрет папаша Танги. 1887

серией пейзажей Монмартра и натюрмортами. По сравнению с голландским периодом искусство Ван Гога менялось столь стремительно, что к весне 1888 года оно приобрело существенно новые черты, и воздействие японского искусства в этом процессе было весьма значительно.

Известно, что Ван Гог не первый использовал прием «изображения в изображении», когда помещал японские гравюры в «Портрете папаша Танги» (Афины, коллекция Ниаркоса), написанном в сентябре 1887 года. Достаточно вспомнить работы Мане и самую известную из них — «Портрет Эмиля Золя». Но Ван Гог несколько изменяет смысловые акценты, создавая фон из японских гравюр для фигуры щуплого, застенчивого старичка в шляпе — образа камерного, даже сниженного. Рядом с гравюрами, где он

выделяет лишь главный изобразительный момент, опуская детали, видна часть его собственного натюрморта «Лимоны, груши и виноград». В правом верхнем углу он использовал мотив «Красавицы» Ёситора, но без пейзажного фона, как и на листе Хиросигэ с горой Фудзи угадывается лишь ее контур. Изменена и композиция помещенной слева крупной головы женщины работы Тоёкуни III (Кунисада), где ирисы перенесены на другую сторону по сравнению с оригиналом⁸. Но если для Мане гравюры дополняли имидж Золя как человека определенной среды и времени, то для Ван Гога они составляли его собственный мир, в который он погружен в данный момент, и сам папаша Танги — часть этого мира. С еще большей определенностью это ощущается во втором «Портрете папаша Танги» (Париж, музей Родена), где фон выстроен более упорядоченно и в смысловом и в живописном отношении. Как и в первом портрете, фигура помещена строго в центре и так же неподвижна. Точка зрения снизу придает ей особую монументальность, что «поддерживается» изображением горы Фудзи за головой (лицо Танги оказывается на фоне горы не только на живописных портретах, но и на графическом, что не случайно). Колорит второго портрета более светел, пронизан голубизной в отличие от преобладающих охристых тонов в первом изображении. Слева от фигуры осталась голова гейши Тоёкуни, а правый нижний угол занял очень свободный парафраз листа Эйсэна. Пейзажные мотивы выбраны по контрасту сезонов — зимний и весенний, но оба с большими плоскостями голубого — отзвуком синевы одежды персонажа⁹. Ван Гог тут избегает линейных контуров и еще более уплощает пространство фона, контрастирующего с объемностью «по-европейски» написанной фигуры Танги. Этот портрет, как считают специалисты, был своеобразной программой синтеза европейского гуманизма с открытиями, сделанными Востоком.

Но полное осознание этих открытий Востока было для Ван Гога еще впереди. С ними он связывал будущее как своей живописи, так и вообще искусства.

Последние месяцы пребывания в Париже оказались для него весьма трудными как из-за сложностей совместной жизни с братом и разочарования в коллегах-художниках («они готовы перегрызть друг другу горло»), так и приступов надвигающейся болезни. В письме сестре уже из Арля он писал, что в Париже у него «были головокружения и страшные кошмары, которые здесь меня покинули, но там повторялись регулярно»¹⁰. Это болезненное состояние отразилось в нескольких автопортретах, исполненных во второй половине 1887 года, в том числе в «Автопортрете на фоне японской гравюры». В нем ощущается какая-то одеревенелость, почти мертвенная застылость всей фигуры, написанной длинными крупными мазками. Гравюра, на которой виден лишь смутный женский силуэт со спины, помещена в правом верхнем углу. Символично, что изображение на гравюре кажется «уходящим», готовым исчезнуть за краем полотна, оставив в безнадежном одиночестве изнуренного и измученного человека: разительный контраст с фоном из японских гравюр в портретах Танги. Возможно, художник скопировал фигуру, изображенную на переднем плане гравюры Тоёкуни III «Мост Нихонбаси» из серии «Дорога Токайдо» 1863 года.

Возможно, что с кризисным состоянием здоровья, а не только с освоением приемов японских художников, связаны такие работы Ван Гога, как три копии с японских гравюр, во всяком случае такая версия существует¹¹.

Если в портретах Танги Ван Гог трактовал гравюры весьма свободно, то для копии Хиросигэ «Цветущие сливы в храме Камэйдо» он сначала сделал кальку, которую разделил на квадраты, и только после этого перенес на

ил. 162

ил. 172

ил. 166 холст для увеличения. Но при аккуратности в воспроизведении линейного
ил. 167 рисунка гравюры Ван Гог весьма произвольно переделал ее цветовой строй, подчеркнув лишь его плоскостность и активный контраст, а по сторонам расположил столбцы иероглифов, видимо, перерисовав их с обложки какого-нибудь альбома (название магазина — Дайкоку и его адрес — Эдома-ти). Эти надписи не имеют связи с изображением, в то время как у Хиросигэ на гравюре написано название серии и листа. Темный мощный силуэт ствола, диагонально пересекающего плоскость листа, позднее появится как воспоминание об этой гравюре в арльской картине «Сеятель», где он будет важным элементом ее композиционной структуры.

С достаточной степенью точности Ван Гог воспроизвел в своей второй копии с Хиросигэ «Ливень у моста Охаси» основное построение листа гравюры, но применил импрессионистическую манеру в наложении мазков, отчего фактура сделалась более плотной, а дальний план получился обобщенным и одновременно более «натурным», чем у японца. Надписи и в этой копии он перенес с изобразительного поля на обрамление и использовал их, как и в первом случае, в чисто декоративных целях.

Наконец, третья копия была исполнена на основе обложки журнала «Paris illustre, le Japon», относящегося к маю 1886 года и сохранившегося в доме братьев Ван Гог. Это было воспроизведение гравюры Кэйсай Эйсэн «Ханаоги из дома Огия». Для перевода на холст и увеличения была сделана калька с разделением на квадраты. Ван Гог очень суммарно нарисовал сложный узор кимоно, ограничившись точным воспроизведением силуэта фигуры и передачей прически. Написав вокруг фигуры условную раму, он исполнил декоративный бордюр с мотивами, взятыми из других гравюр (аисты — с работы Тоёкуни III «Гейша и пейзаж», а лягушка из «Новой книги насекомых» Ёсимару — обе из собственной коллекции¹²).

ил. 165
ил. 164

Известно, что Ван Гог копировал Рембрандта, Милле, Делакруа, всякий раз извлекая из произведений любимых мастеров нечто важное для себя. Он сам говорил о сущности копирования как способе уловить дух оригинала через его интерпретацию, а не просто точное повторение¹³. Один из важнейших уроков, который получил Ван Гог, копируя японские гравюры, состоял в подтверждении мысли о несовпадении натурального видения и художественной правды, о чем он писал брату еще из Голландии, говоря о произведениях Милле и других художников: «...мое заветное желание — научиться делать такие же ошибки, так же перерабатывать и изменять действительность, так же отклоняться от нее; если угодно, пусть это будет неправдой, которая правдивее, чем буквальная правда»¹⁴. И существенно позднее в другом письме тому же Тео: «То же восклицание исторгает у тебя и Хокусай, но уже посредством линий, рисунка; не даром же ты пишешь: „Волны у него — как когти: чувствуется, что корабль схвачен ими“». Так вот, точно соответствующие натуре колорит или рисунок никогда не вызовут в зрителе столь сильного волнения»¹⁵.

В японских копиях Ван Гог подтверждает для себя также важность тех приемов, к которым он сам шел в творчестве: отказ от глубокого пространства и способ «наслоения плоскостей», когда зритель сам объединяет их в некое единое построение. С этим связано и употребление цвета в виде четко очерченных пятен без тональных переходов. Работая с гравюрами, Ван Гог использовал эффект специальной шероховатой бумаги, на которой печатались так называемые «парчовые» гравюры, и воспроизводил ее фактуру в своих прерывистых мазках¹⁶. Он, конечно, не был знаком с восточными трактатами по живописи и не знал о том, что метод копирования был основополагающим в профессиональном становлении восточного художни-



164. Кэйсай Эйсэн. Ханаоги из дома Огия. Около 1825—1830



165. Ван Гог В. Копия гравюры Кэйсай Эйсэна «Ханаоги из дома Огия». 1887

ка. Утверждая необходимость копирования шедевров прошлого, восточные теоретики имели в виду восприятие метода «через руку», почерк и его ритмику, что было основано на генетической связи живописи с каллиграфией, где существует точный порядок проведения каждой линии в иероглифе и ее графический рисунок. Но у Ван Гога всегда его «незнание» оказывалось «знанием», интуитивным постижением, о чем еще предстоит вести речь.

Сложности жизни в Париже и болезнь стимулировали появление мысли о поездке на юг, которая разрешила бы многие проблемы. На юге Ван Гог предполагал воплотить в жизнь две идеи, связанные с его «японскими» интересами. Во-первых, создать некую колонию художников-единомышленников («мастерскую Юга»), совместно работающих и помогающих друг другу. Во-вторых, реализовать на практике свое новое цветовидение и цветоощущение, сформировавшееся в результате знакомства как с импрессионистами, так и с японцами.

Ван Гог часто говорил об особой среде жизни японского художника. В письме к Бернару, отправленном из Парижа летом 1887 года, он писал, что «человек должен учиться искусству жизни так же, как искусству живописи»¹⁷. Вряд ли он знал о том особом кодексе, обозначавшемся в Японии как «фурю» (а в Китае — «фэнлю», то есть «ветер-поток») и подразумевавшим

свободу от общепринятых норм, вольное и естественное течение жизни с ее непрерывными изменениями, свободным соединением возвышенного и обыденного. Это было также существование на лоне природы, когда постоянное общение с ней становилось источником творческой энергии. Возможно, Ван Гог встречал в книгах или статьях косвенные упоминания об этом, и в сущности его жизнь в Арле с полной выключенностью из обыденной повседневности, когда еда и питье были лишь необходимостью для поддержания жизненных сил, а устройство дома понималось не просто как жилище, но «вместилище идей» живописцев, — это и было воплощением «фурю», чудачеством, с точки зрения обывателя, как воспринималось это и на Востоке. Для Ван Гога, как и для любимого им Хокусая, который сам отмечал это, искусство было образом жизни. Но отнюдь не всякий из современников и того и другого был способен на такую жизнь.

Если идея «мастерской Юга» так и не была осуществлена, то мысль о внеизобразительной функции цвета, возникшая при знакомстве с японскими гравюрами, получила вполне определенное выражение в большинстве полотен, написанных в Арле. Ван Гог постоянно исходил из того, что «цвет сам по себе что-то выражает»¹⁸. Цвет как носитель определенных эмоций, обладающий способностью внушения, постепенно становится преобладающим в работах Ван Гога, особенно таких «ключевых», как «Ночное кафе» или «Спальня», воспринимавшихся им самим как эмоциональные антиподы. «В моей картине „Ночное кафе“ я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни»¹⁹. И совсем иная эмоциональная жизнь в цветовых регистрах «Спальни»: «Вся штука здесь в колорите, упрощая который я придаю предметам больше стиля, с тем чтобы они наводили на мысль об отдыхе или сне вообще. Вид картины должен успокаивать мозг, вернее сказать, воображение. Стены — бледно-фиолетовые, пол — из красных плиток. Деревянная кровать и стулья — желтые, как свежее масло; простыня и подушки — лимонно-зеленые, очень светлые. Одеяло — ало-красное. Окно — зеленое. Умывальник — оранжевый, таз — голубой. Двери — лиловые... Тени устранены, цвет наложен плоскостно, как на японских гравюрах»²⁰. Как видно из этого описания, цвет здесь не натуральный (в письме Бернару он прямо говорил: «Во всяком случае, дружище, никаких оптических иллюзий!»), но и не произвольный полностью, он двуедин и по преимуществу эмоционален. Как заметил Л. Вентури, «раскрытие духа посредством цвета — вот мечта Ван Гога»²¹. Передать через материальное и предметное нечто невидимое, но более важное, чем внешние формы, — в этом он ощущал предназначение своего искусства и свою жизненную миссию. Для этого, как ему казалось, необходимо было по-новому взглянуть на мир.

Идея поездки на юг для «обретения нового зрения» настолько захватила Ван Гога в последние дни пребывания в Париже, а Прованс в его воображении настолько сближался с Японией, что, приехав в Арль, и в первые дни и в течение последующих нескольких месяцев он все воспринимал сквозь призму этой своей мечты и видел только то, что хотел увидеть, когда созерцание пейзажа или барж на Роне вызывало у него возглас в письме к брату: «Суций Хокусай»²². В произведениях, созданных в Арле, не было прямых «цитатных» японизмов, но Восток, Япония постоянно присутствовали более опосредованно и окрашивали многое, особенно созданное за



166. Андо Хиросигэ. Цветущие сливы в храме Камэйдо. Из серии «Сто знаменитых мест в Эдо». 1856—1858

период с февраля по май 1888 года. Позднее, уже из Сен-Реми, он писал брату о причинах своего столь страстного стремления на юг: «Я хотел увидеть другое освещение и полагал, что, созерцая природу под более ярким небом, мы скорее научимся чувствовать и писать, как японцы...»²³.

Любопытно сопоставить этот «путь в Японию» Ван Гюга с другим историческим эпизодом. В 1788 году японский художник Сибэ Кокан,



167. Ван Гюг В. Копия гравюры Хиросигэ «Цветущие сливы в храме Камэйдо». 1887

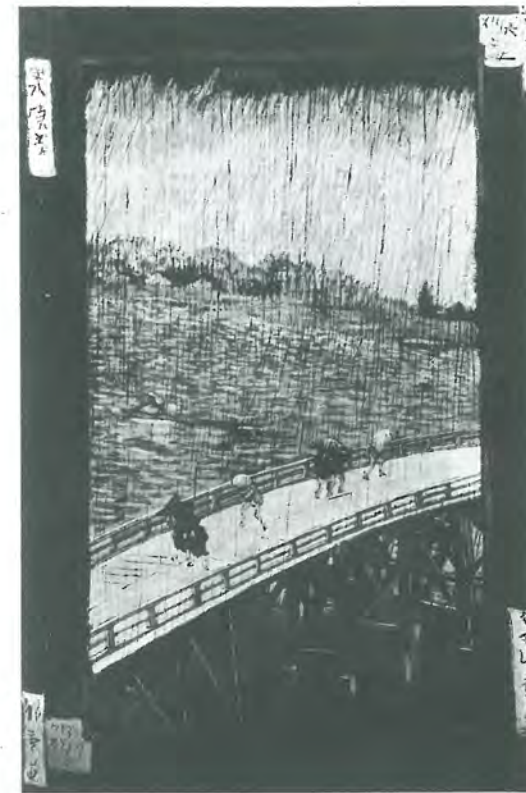
168. Андо Хиросигэ. Ливень у моста Охаси. Из серии «Сто знаменитых мест в Эдо». 1856—1858

169. Ван Гюг В. Копия гравюры Хиросигэ «Ливень у моста Охаси». 1887

проявлявший очень большой интерес к европейской науке и искусству, отправился в город Нагасаки, единственный в то время в Японии, где разрешалось жить иностранцам и где он надеялся узнать много нового о заморских странах и освоить приемы европейской живописи. Записки об этом он так и озаглавил «Дневник путешествия на Запад», ибо Нагасаки был для него «заграницей», воплощением всего иноземного и недоступного, был «утопией Европы».

Ровно через сто лет Ван Гюг, отправляясь из Парижа на юг, ощущал это как «путешествие в Японию», фантастическую «страну искусства», с сияющими небесами, многоцветную и полную волнующих впечатлений. Утопическая эта страна имела мало общего с реальной Японией, но Ван Гюгу и не нужна была реальность, он творил свой миф как благоприятную среду для творчества. Внутри этого воображаемого мифологизированного пространства он почти мистически открывал для себя такие тонкие особенности японского искусства, которые мало кому в то время в Европе были доступны.

В первом же письме Тео из Арля от 21 февраля говорилось, что неожиданно в день приезда выпал снег, и «снежные пейзажи с белыми вершинами и сверкающим, как снег, небом на заднем плане» похожи на ландшафты японских художников²⁴. Позднее он с убежденностью писал: «На юге следует оставаться, даже если жизнь здесь дороже, и следует вот почему: кто любит японское искусство, кто ощутил на себе его влияние — а



это общее явление для всех импрессионистов, — тому есть смысл отправиться в Японию, вернее сказать, в места, равноценные Японии»²⁵. А в мартовском письме Бернару свои впечатления от Прованса Ван Гюг излагал в еще более возвышенных тонах: «...этот край по прозрачности воздуха и радостному сочетанию красок кажется мне таким же прекрасным, как Япония. Вода здесь — словно пятна чудесного изумруда и богатого синего в пейзажах, вроде тех, какие мы видим на японских гравюрах. Закаты бледно-оранжевые, и земля из-за них кажется синей. Ослепительное желтое солнце»²⁶. Если сравнить это с впечатлениями Синьяка, считавшего, что южное солнце «поглощает все локальные цвета, и тени от этого кажутся серыми»²⁷, то станет ясно, насколько Ван Гюг видел то, что хотел видеть, что ему было нужно для его работы.

Приезд в Арль был новым этапом в судьбе Ван Гюга с его абсолютной неразделенностью жизни и творчества, и будь он японцем, он отметил бы этот поворот сменой имени²⁸. Иносказательно он так и поступил, написав в сентябре «Автопортрет», посвященный Гюгену (Кембридж, Массачусетс,

ил. 173 Музей искусств), где изобразил себя в образе буддийского монаха с обритой головой и «японским» разрезом глаз на фоне ореола, вызывающего ассоциации с нимбом святого. Он и готовил себя к «служению» — искусству будущего, о чем сам неоднократно писал. В этом он был близок одной из основополагающих идей дзэн-буддизма о необходимости, не уходя из «мира», в повседневности, «здесь и сейчас» добиваться состояния сознания,



170. Андо Хиросигэ. Ирисы в Хорикири. Из серии «Знаменитые места в Эдо». 1856—1858

171. Ван Гог В. Ирисы. 1889

когда открывается Истина — Абсолют. Одним из путей достижения такого состояния считался творческий акт. Религиозная идея соприкосновения с Абсолютом реализовалась через эстетическое переживание, через созидание произведения искусства.

Вряд ли Ван Гог знал об этом, но именно к этому вел Путь его жизни (особенно если вспомнить о его намерении стать христианским проповедником в период жизни в Боринаже). Впрочем, обостренная интуиция гения открывала ему возможность «сверхзнания» на иррациональном уровне. Как писал о Пушкине Сергей Булгаков, «кто может поведать о тайне гения, кроме него самого? Кому под силу вчувствование в жизнь гения, который имеет свое особое видение вещей — ясновидение?»²⁹. Только картины Ван Гога могут приоткрыть его «тайну», тайну гения.

Полотна, написанные им в первые месяцы жизни в Арле, — это удивительные цветущие деревья, серии «Мост Ланглуа» и «Лодки в Сент-Мари», где многообразие точек зрения и настроений вызывает ассоциации с сери-

ями гравюр Хokusая. Произведения содержат в себе очень многое от японского искусства. Но это не только отмечаемое всеми исследователями прямое сходство в использовании контурной линии и уплощенного пространства («Груша в цвету», 1888. Амстердам, музей Ван Гога) или сочетания плоскостей чистого цвета, передающих эмоциональное состояние безотносительно к натурному мотиву («Мост Ланглуа», акварель «Лодки на

ил. 174



берегу»). «Этюдность» многих арльских вещей Ван Гога, может быть, служит отзвуком той специфической незаконченности картины как наброска, какими казались европейскому глазу произведения японской и китайской живописи тушью. Такие работы Ван Гог мог видеть в Париже³⁰, и, возможно, они заинтересовали его именно своей энергией, спонтанностью переданного чувства, что выражалось в скорописи, как бы овеещающей момент творческого взлета, озарения, проникновения в суть при самом беглом намеке на внешние формы. На Дальнем Востоке это обозначали как «скоропись духа».

В постоянном процессе самонаблюдения Ван Гог отмечал происходившие с ним внутренние трансформации, выражавшиеся в изменении мироощущения. В письме Тео он писал: «Мне бы очень хотелось, чтобы и ты немного пожил здесь; ты вскоре почувствовал бы, как меняется тут восприятие: начинаешь смотреть на все глазами японца, по-другому чувствуешь цвет. Поэтому я убежден, что длительное пребывание в этих местах

позволит мне раскрыть мое „я“. Японец рисует быстро, очень быстро, молниеносно: нервы у него тоньше, а восприятие проще»³¹.

На последнее замечание надо обратить особое внимание, поскольку Ван Гог имел здесь в виду уже не гравюры, а, видимо, рисунки Хокусая из «Манга», где эта «молниеносность» схватывания и передачи характерных поз, жестов, мимики производила наиболее сильное впечатление. Не исключено, что у него были ассоциации и с живописью тушью.

В сентябре Винсент получил от брата посылку, где были японские гравюры, сразу же развешанные им на стенах комнаты. Видимо, Винсенту



172. Ван Гог В. Автопортрет на фоне японской гравюры. 1887

173. Ван Гог В. Автопортрет. 1888

не хватало созерцания этих гравюр. Правда, в письме Виллемине говорилось, что ему этого пока не нужно, так как он живет как бы в Японии, а кроме того, читает книгу П. Лоти «Мадам Хризантема», причем с увлечением, извлекая из нее много полезных для себя сведений. «И потому,— продолжал он,— мне нужно лишь держать открытыми глаза, чтобы писать то, что отпечатывается во мне»³².

В той же посылке от Тео Ван Гог получил два первых номера только что вышедшего журнала Бинга «Le Japon artistique». Особое внимание он обратил на небольшой набросок с травами неизвестного художника, помещенный в майском номере: «Среди репродукций Бинга я особенно восхищен рисунком „Травинка“, гвоздиками и Хокусаем»³³. Возможно, это была та самая «травинка», о которой он так эмоционально писал, делая столь глубокие и тонкие замечания о японском искусстве в целом и методе работы японского художника: «Изучая японское искусство, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время — на что? На измерение расстояния от земли до луны? На анализ политики



Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры. Так проходит его жизнь, и она еще слишком коротка, чтобы успеть сделать все. Разве то, чему учат нас японцы, простые, как цветы, растущие на лоне природы, не является религией почти в полном смысле слова?»³⁴.

Это рассуждение опять наводит на мысль о «ясновидении» гения, который «не зная—знает» нечто, что открывается ему иначе, чем простому смертному. Эстетизм дзэн-буддизма, тождественность спонтанного творческого акта постижению Истины, оказывался внутренне родственным Ван Гогю. Именно дзэн в практике художественного творчества видит путь к переводу религиозного в эстетическое, когда искусство становилось религией, а религия искусством, открывая тем самым возможность постижения учения не только избранным и посвященным, но каждому, кто рисует цветок или птицу на ветке, кто принимает участие в ритуальном чаепитии или составлении букета. Недаром Сэлинджер, герои которого так увлечены



174. Ван Гог В. Груша в цвету. 1888

175. Ван Гог В. Травинка. 1890

176. Ван Гог В. Звездная ночь и кипарис. 1889

дзэн, устами Сэймура говорит, что лишь два человека понимали, в чем суть творчества,—Рильке и Ван Гог³⁵.

Конечно, не только «травинка» в журнале Бинга открывала Ван Гогу мудрость Востока и смысл жизни японского философа. Пейзажи арльской весны и лета—свидетельство того озарения—сатори, которое пережил художник, погрузившись в атмосферу воображаемой Японии—Прованса. Его «Груша в цвету» или «Ветка цветущего миндаля в стакане»—это та же «травинка», открывающая путь к постижению «любых растений, времен года, ландшафтов»,—иначе говоря, целостности мира, его имманентных законов, вечной пульсации жизни.

После апрельских цветущих садов появятся такие шедевры арльского периода, как пейзажи долины Ла Кро,—откровение о сути природы, мироздания и слиянности с ним как смысла человеческой жизни.

Единое, нерасчлененное пространство в картине «Долина Ла Кро» становится средоточием высшей гармонии (антитезой этому состоянию было

написанное в сентябре «Ночное кафе», где замкнутое, как бы лишенное воздуха, стиснутое помещение кафе было воплощением отчаяния и отчужденности человека, его разъединения с миром).

Видимо, созерцание «распахнутого» навстречу человеческой душе мира (это особенно ощущается в рисунке «Долина Ла Кро с высоты Монтмажура») было не частым в жизни Ван Гога моментом счастья. «Вероятно, состояние творчества гения есть чувство райского блаженства человека, для



которого не стоят препоны между ним и миром, с него совлекаются „кожаные ризы“, и он сознает себя в своей божественной первозданности, как дитя Божие»³⁶. Даже гению Пушкина, о котором идет речь, отнюдь не всегда сопутствовало состояние творчества как райского блаженства, тем более редко это было у Ван Гога с его ощущением мира как расколотого «на природное—благожелательное человеку и социальное—чуждое и враждебное»³⁷. В созерцании уходящего в бесконечность пейзажа «враждебное и чуждое» начала мира на какой-то миг переставали существовать, и Ван Гог ощущал свою сопричастность Вселенной, Космосу.

В письме Бернару говорится как раз об этой работе: «Это не похоже на японцев, и в то же время это самая японская вещь, сделанная мною... я сделал два рисунка этого плоского пейзажа, где нет ничего, кроме бесконечности-вечности»³⁸.

Так же представляли себе «бесконечность-вечность» природы китайские и японские средневековые пейзажисты, применявшие, как правило, очень

высокую точку зрения, чтобы передать впечатление грандиозности и целостности мира, вбирающего в себя все живое и неживое, движущееся и неподвижное. Неудивительно, что и Ван Гог смотрит как бы с птичьего полета на долину, «напоминающую географическую карту», хотя известно, что в жизни он избегал высоты, вызывавшей у него головокружения. Такая позиция создавала возможность особой разомкнутости панорамы, ее воображаемой продолженности за краями холста или листа бумаги.

Еще в 1877 году, собираясь стать священником, Ван Гог говорил о том, что «человек испытывает потребность в немалом — в бесконечности и чуде, и правильно поступает, когда не довольствуется меньшим и не чувствует себя в мире как дома, пока эта потребность не удовлетворена»³⁹. И хотя десять лет спустя Ван Гог был уже другим человеком и многие его идеи претерпели изменения, «потребность в бесконечном» оставалась присущей ему. Художник открывал ее в ослепительном солнечном сиянии «Сеятеля» и в неправдоподобно ярких звездах над Роной («Звездная ночь»).

Жизнь в Провансе — Японии усилила то чувство одушевленности природы, которое было присуще уже голландским пейзажам Ван Гога. В Арле такое самоотождествление с природными объектами нашло особенно острое выражение в рисунках, где в еще большей степени, чем в живописных полотнах, слышится эхо восточного мироощущения. Великий японский поэт Мацуо Басё говорил: «Если предмет и я существуем раздельно, настоящего произведения не получится»⁴⁰. Он, конечно, имел в виду нечто иное, чем Ван Гог, переносивший на природу свои собственные переживания, заставляя ее говорить от имени человека. Экспрессия, эмоциональная наполненность ощущается не только в рисунке в целом, но в самом почерке, в каждом штрихе, прикосновении пера к бумаге. Желая воссоздать технику наложения линий и фактуру рисунков японцев (главным образом из «Ман-га» Хокусаи), Ван Гог работал тростниковыми перьями различной толщины, лишь отчасти имитировавшими кисть и тушь восточных мастеров и больше сходными с ксилографическим их воспроизведением, напоминающим растровую печать⁴¹. Ван Гог осваивал каллиграфическую структуру мазка-штриха, заинтересовавшую его еще в Париже, когда он делал копии с гравюр Хиросигэ и переносил на холст надписи. В Арле он выработал свою систему штрихов-знаков — точек, черточек, палочек, запятых, крючков, которые позволяли «читать» его рисунки подобно иероглифам Дальнего Востока, по своей идеографической природе сочетавшим смысл и образ.

Ван Гог не мог знать законов восточной каллиграфии и разных ее стилей — от нарочито строгого и неподвижно-монументального до бегущей, струящейся скорописи «травяного письма», само название которого опять вызывает ассоциации с «травинкой» и «молниеносностью» рисунков японцев, о которых он писал.

Свои графические значки Ван Гог, как правило, использовал в соответствии со своим восприятием изображаемого объекта, опять-таки ориентируясь на японцев в выразительности каждого такого значка и их сочетаний.

Арльские рисунки разительно отличались от всех предшествовавших, в них не было штриховки, длинных линий, замыкающих контуры. Отчасти такие приемы еще можно заметить в апрельских «Цветущих садах», но уже в июньских картинах ритм волнистых линий разной толщины и окрашенности тушью, просветы между ними воссоздают движение волн, ветра, а напоминающие технику дивизионистов точки на дальнем плане — «тающее» марево разогретого воздуха. Все эти работы первых арльских месяцев, в том числе и рисунки в письмах — «Сеятель», «Мост Ланглуа», стройностью и свободой имеют сходство с произведениями японцев, которые

«работают так же естественно, как дышат, и несколькими штрихами умеют нарисовать фигуру так же легко, как застегнуть жилет»⁴². Легкость ощущается во многих рисунках того времени, и Ван Гог сам осознавал это, когда изображал лодки, «дав полную свободу своему перу»⁴³. Графическое построение этих рисунков обладает согласованностью с естественными ритмами природы: движения реки, теней на берегах («Плоты»), спускающихся ступеньками черепичных кровель («Крыши Сент-Мари»), уходящей вдаль безлюдной деревенской улицы с несколькими низкими домиками («Улица в Сент-Мари»). Штрихи, черточки, то длинные и тонкие, то короткие и жирные, неровные точки, пунктир передают фактуру поверхностей, по-разному отражающих свет, обладающих различной плотностью. Почти во всех рисунках того времени большое место отведено небу, иногда с солнцем, окруженным ореолом, как и в живописных вещах («Закат солнца в Сент-Мари»).

Напоминающее живопись суми-э равновесие белого и черного, «пустого» и заполненного создает ощущение внутренней динамики, даже во внешне спокойных мотивах, предоставленных созерцанию зрителя. Движение передается темновой характеристикой штриха, ощущаемого то как легкое и быстрое касание пера к бумаге, то как энергичный нажим.

Арльские живописные пейзажи и особенно рисунки достаточно ясно показывают, что Ван Гог ощущал себя в тот недолгий период не просто сторонним наблюдателем природы, но, подобно японскому художнику, как бы находящимся внутри этого мира, сопричастным ему. Это была «дружественная» природная среда, одухотворенный мир, мерное дыхание которого художник чувствует и воспроизводит в своем произведении через ритмическую структуру, адекватную внешнему, объективно существующему пространству природы, но одновременно и «внутреннему пространству» его собственной души. В этом он опять сближается с мастерами дзэнской живописи, для которых важно не то, что именно изображено — горный пейзаж, птица на ветке или просто камень, — но как в этом отразился неповторимый момент духовной жизни художника.

На Дальнем Востоке проблема ритма в искусстве осмыслялась в связи с ритмами космическими, как жизненными циклами природы. Благодаря ритму каждое явление ощущалось как часть мироздания. В философской и эстетической мысли Китая и Японии универсальные ритмические закономерности не разделялись на природные и художественные в силу того, что рукотворное считалось таким же проявлением Единого, Абсолюта, как и нерукотворное. Истинный творец — художник — это тот, кто «слышит» голоса Природы — Космоса и отыскивает для воплощения своих идей ритмические структуры, наиболее соответствующие закономерностям окружающего мира. Однако у восточного мастера в отличие от европейского это всегда отношение отстраненно-внеличностное.

Когда Ван Гога после размолвки с Гогеном в конце 1888 года покинуло ощущение гармонического сосуществования с природным миром, резко изменились ритмические построения его произведений.

К концу арльского периода и позже в Сен-Реми и Овере меняется почерк его рисунков, смысловая наполненность штриха. Исчезает плавная размеренность расположения и спокойная взаимодополняемость значков различной конфигурации. Они все чаще становятся коряво-судорожными закорючками или нервными, отрывистыми росчерками, превращая деревья в подобия языков пламени («Кипарисы»), извивающихся тел чудовищ («Оливы»), а возделанная и населенная земля оборачивается нагромождением безлюдных скал, вздыбленных холмов и оврагов.

IX Новая концепция картины у Поля Гогена и японское искусство

ил. 210

ил. 176

В живописных работах также появляются иные ритмические структуры. Не без влияния Гогена четкий темный контур очерчивает фигуры, а в нарочито уплощенном фоне возникают орнаментальные построения в виде латинской буквы «S», характерные для многих постимпрессионистов и художников стиля модерн («Арльские дамы», С.-Петербург, Гос. Эрмитаж). Но, как всегда, эти декоративные ритмические фигуры были по-своему переосмыслены Ван Гогом, превращаясь у него в образы космических вихрей в картинах и рисунках лета 1889 года («Звездная ночь», Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Звездная ночь и кипарис», Бремен, Кунстхалле), вызывающих ужас «конца света», катастрофы не только личной, но и всеобщей.

Здесь восточные идеи природных ритмов полностью переведены на язык европейской трагической личности художника, побежденной стихиями, которым он пытался противостоять.

Но даже в тяжелые минуты страданий и душевного смятения Ван Гог не покидали мысли о японском искусстве как благотворном источнике, из которого он почерпнул так много. В январе 1889 года, после трагического эпизода ссоры с Гогеном, он пишет «Автопортрет с отрезанным ухом» на фоне японской гравюры (Лондон, Институт Курто)⁴⁴. Само «благотворное присутствие» гравюры за спиной — знак моральной опоры и непреходящей эстетической ценности в минуту внутренней смуты и неуверенности. И позднее, в Сен-Реми, он прикрепил к стене репродукцию с картины Кайгэцудо «Портрет Усукумо» из присланного в Арль журнала Бинга.

ил. 170

ил. 171

Как отзвук любви к Японии и японскому искусству появляются несколько картин с ирисами, мотивом, получившим невиданно широкую популярность в Европе тех лет у живописцев, графиков, мастеров прикладного искусства. Еще в Париже он купил у Бинга лист «Ирисы в Хорикири» Хиросигэ и, может быть, под впечатлением от него исполнил несколько вариантов вида Арля с ирисами на переднем плане. В работах последнего года жизни Ван Гог эти цветы так же одушевлены, так же наполнены той «эссенцией» эмоциональной жизни художника, как и прежде его деревья или подсолнухи.

ил. 175

Наконец — и это знаменательно — он рисует летом 1890 года, за месяц или полтора до смерти, «Травинку» (Ларен, коллекция Ван Гога), в созерцании которой, по его словам, могла пройти вся жизнь японского художника и которая открывала этому художнику, а вслед за ним и Ван Гог, все тайны бытия. Эта «Травинка», возникшая на пороге «гробового входа», была и тоской «по недостижимому идеалу настоящей жизни», о которой он сам писал, и прощальным приветом любимым японцам, и подтверждением когда-то высказанной твердой уверенности в том, что «японское искусство — это вроде примитивов, греков, наших старых голландцев — Рембрандта, Поттера, Халса, Вермера, Остаде, Рейсдаля: оно пребудет всегда...»⁴⁵.

Может быть, один из немногих в то время в Европе, Ван Гог пришел к осознанию общечеловеческой ценности японской культуры, перейдя от отношения к ней как «экзотической», странной, способной в лучшем случае дать новые художественные идеи, но не обладающей подлинной самоценностью, к пониманию значительности ее, равновеликой классике европейской культуры.

Если для Ван Гога Япония олицетворяла утопическую страну «не-Европу», открывавшую возможность нового отношения художника с окружающим миром, то для Поля Гогена она была одним из проявлений многообразных внеевропейских культур, включавших Древний Восток, Латинскую Америку, Юго-Восточную Азию и Океанию. Но поскольку художественная среда Парижа, в которой он оказался, была особенно увлечена японским искусством, он не мог не обратить на него взгляда, искавшего новых впечатлений и средств выражения в живописи.

Как его коллеги и друзья, Гоген, конечно, бывал у Бинга, покупал у него японские гравюры, рассматривал и изучал его коллекции, сохранив на многие годы доверие и расположение к этому человеку¹. Известно, что японские гравюры на протяжении всей жизни были частью «походного музея», сопровождавшего Гогена во всех его странствиях. Они украшали стены жилища художника и мастерской в Понт-Авене и Ле Пульдю, он взял их с собой на Таити². Подобно многим своим современникам-художникам, он извлекал из них то, что помогало движению его творческой мысли, становилось катализатором для развития собственных идей. Обращение к японскому искусству было для него, может быть, более закономерно, чем для многих других. Со свойственной ему категоричностью он писал: «Запад прогнал в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока»³.

Отношение к японскому искусству у Гогена имело одну особенность. Он воспринимал его как стадийно предшествовавшее новоевропейскому и потому обозначавшееся термином — примитивное. Он увидел в нем качества, сближавшие его по типу условности с древнеегипетским, яванским, а также средневековым европейским: «Вы найдете питательный сок в примитивных искусствах. В искусствах развитой цивилизации — ничего, только повторения»⁴. Такой подход был обусловлен программным уходом художника в «историческое время», стремлением «вернуть нынешнего человека к ощущению тех корней, которые связывают его с прошлым, и тех связей, которые протягиваются по всему земному шару от одной культуры к другой»⁵. В книге «Прежде и потом» Гоген писал: «Японские наброски, гравюры Хокусаи, литографии Домье, жестокие наблюдения Форена соединены в одном альбоме, но не случайно, а по моей воле, совершенно сознательно. Добавлю еще фотографию с картины Джотто. Именно потому, что все они выглядят различно, я хочу доказать родственные связи между ними»⁶. Его увлекало не столько индивидуально-неповторимое в каждом из мастеров прошлого, сколько нечто общее и значительное, что было им присуще: «В воине Хокусаи — святой Михаил Рафаэля на японский лад. Еще один рисунок. Угадывается Микеланджело»⁷. Гоген был первым европейским художником, ставшим на путь сознательного синтеза выразительных средств искусства разных эпох и народов, открыв тем самым новые возможности для живописи.

Поездки в Бретань с ее патриархальным бытом, на Мартинику, а затем на Таити были не только поиском необычных впечатлений и мотивов, но



177. Гоген П. Видение после проповеди. 1888

стремлением погрузиться в особую атмосферу «естественной» жизни с ее ритмами, близкими природным, и через это обрести новое ощущение создаваемого художественного мира картины. При этом экзотичность мотива самопроизвольно помогала «возвращению» к упрощенному изобразительному языку. Так увидел Гоген и японское искусство, в котором он как бы выносил за скобки его изысканность и утонченную красоту, сосредоточив внимание на его «неевропейских» особенностях.

Непосредственное воздействие японского искусства и замечания о нем в письмах относятся к понт-авенскому периоду деятельности Гогена. Именно в это время складывались основные творческие принципы и теоретические воззрения художника. В работах 1886—1889 годов можно найти и почти прямое цитирование, и использование отдельных приемов японской графики, и включение в композицию японских вещей. Гоген часто применял и такие, инспирированные японцами, но уже вошедшие в лексикон европейской живописи приемы, как «кадрирование» композиции, нарочитая срезанность фигур («Натюрморт с портретом Лавалья», 1886).

Одно из самых ранних проявлений японизма — «Натюрморт с головой лошади» (около 1886, Париж, частная коллекция), исполненный еще в импрессионистической манере с мелкими отдельными мазками и светотеневой моделировкой. В сопоставлении таких необычных и на первый взгляд не

связанных друг с другом предметов, как фигурка из японского кукольного театра и японские веера, гипсовый слепок, напоминающий о конях с античных фронтонов, и книга как знак современной европейской культуры, — во всем этом заключена та самая программа доказательства «родственных связей» различных культур, о которых Гоген напишет позднее.

Предположительно идея подобной композиции восходит к японским суримоно — гравюрам с благопожеланиями, смысл которых, ориентированный на ассоциации определенного культурного контекста, был трудноуловим для иностранца. Да и сами суримоно редко попадали в Европу. Тем не менее в поле зрения Гогена могла оказаться репродукция суримоно известного мастера Кубо Сюдмана, художника, поэта и драматурга кукольного театра, которому приписываются гравюры такого рода с изображением лошадей (лошадь — один из циклических знаков восточного календаря)⁸.

Этот натюрморт Гогена можно расценить как программный и с иной точки зрения: отход от визуально воспринимаемой реальности и перенос ее на полотно в сторону конструирования картины как самостоятельного мира, заключающего в себе собственные, подчас не сразу открывающиеся смыслы. Известно, что зашифрованность, усложняющая взаимодействие скрытых импульсов, от самых личных мотивов до мифопоэтических символов, была свойственна многим работам Гогена⁹. Подобным качеством обладает исполненный в Ле Пульдю в 1889 году «Натюрморт с японской гравюрой» (Нью-Йорк, частная коллекция), где сопоставлены букет пышных садовых цветов в вазе и сосуд с лицом самого Гогена (подаренный Мадлен Бернар в виде свадебного подарка), в котором помещены нарочито невзрачные полуувядшие полевые цветы, а часть фона между этими букетами занята условно переданной гравюрой со странной головой актера театра Кабуки, воспроизведенной, видимо, по памяти и, возможно, даже с какой-то репродукции. Как писал позднее критик А. Орье в статье о Гогене, для художника «предметы как таковые не имеют цены. Они могут существовать для него только как знаки. Они — буквы необъятного алфавита, составлять из которых слова способен только талант...»¹⁰.

Не менее загадочен смысл и еще одного полотна с японским предметом («Натюрморт с веером», 1889; Париж, музей Орсе), где использован прием «изображения в изображении», причем роспись на веере, скорее всего, была ранее выполнена самим Гогеном, как и написанные тут же керамические сосуды. Известно, что интерес к экзотической форме картины на веере проявили многие французские художники, в том числе Дега и Тулуз-Лотрек. К 1887 году относятся два расписных веера Гогена со сценами на Мартинике (Токио, Музей современного искусства)¹¹. Увлечение Японией не покидало его и во время путешествия. Зашифрованность «Натюрморта с веером» опять-таки в сопоставлении предметов очень разных (загадочный сосуд с крысиными головами был выполнен Гогеном вскоре после возвращения с Мартиники), связанных друг с другом какими-то неясными ассоциациями.

Многочисленное возвращение в работах Гогена к сопоставлению, казалось бы, не имеющих ничего общего вещей, может быть указанием на то, что его явно заинтересовала такая свойственная «примитивным» культурам особенность, как отсутствие логических, с точки зрения европейского сознания, причинных связей между персонажами или предметами, и, напротив, существование каких-то взаимоотношений на более глубинном уровне — как в «пространстве» (мира реального и метафизического, материального и духовного), так и во времени (прошлого и настоящего или свойственного мифологическому мышлению переживания прошлого как вечно возобновляющегося).

Любопытно сопоставить упоминавшееся выражение Гогена о том, что Хокусай, Домье, Джотто — явления близкие с понятием дальневосточной философии о связях вещей «одного рода» (по-китайски — «тун лэй»), подобных отзвуку, резонансу, не причинных, но указывающих на сущностную близость объектов¹². Этот тип связи, проявлявшийся, в частности, в сюжетном построении литературных произведений и в системе канонизированных приемов в изобразительном искусстве, был характерен для японской художественной традиции.

Исследователи творчества Гогена отмечают свойственный ему принцип повторяемости фигур, поз, целых сцен. Иногда это цитаты, иногда самоцитаты. При этом «его бесконечные заимствования не есть показатель бедности его фантазии. Они есть сущность его метода, сосуществующая со свободно развивающимся символическим процессом изобретения неожиданных связей несопоставимого»¹³. При обращении к восточным параллелям это и были «непричинные связи», резонанс, способный возникнуть как отзвук родственного, подобного, объединяющего все работы мастера, становясь выражением его философии, ощущения целостности бытия, к чему он пришел под конец жизни не без влияния Японии и других «примитивных» культур.

«Игра» скрытыми смыслами в натюрмортах 1886—1889 годов была свойственна и портретам того периода, в том числе автопортретам (достаточно напомнить об известной «расшифровке» автопортрета, посланного Ван Гогу и названного «Отверженные»).

О том, что эта «игра» была связана с пристальным вниманием к японским гравюрам, свидетельствует композиция такой работы, как «Прекрасная Анжела» — портрет госпожи Сатр (1889, Париж, музей Орсе). Эта весьма необычная и даже загадочная картина по-разному трактовалась исследователями, в том числе как язвительная ирония по адресу жены будущего мэра Понт-Авена¹⁴. На портрете, с негодованием отвергнутом заказчиками, фигура молодой женщины в бретонском костюме действительно выглядит непривлекательной — с грубыми чертами лица, непропорционально короткими, уродливыми руками да еще сдвинутой в нижний угол картины и заключенной в полукруг. Как писал позднее М. Дени, Гоген «стремился схватить характер вещей, выразить их «внутренний смысл» даже через уродство... Он был неповторимо индивидуален и в то же время держался за народные традиции, наиболее общие и безымянные...»¹⁵. Видимо, этот поиск характерного и выявление его через качества «общие и безымянные» и заставили художника увидеть в молодой женщине (по выражению Тео Ван Гога, «похожей на телку») нечто иератически застылое, «архаическое», что делало ее сходной с маленьким идолом, изображенным в правой части полотна. Это наводит на мысль о возможности иного толкования портрета, отчасти связанного с самой композицией картины¹⁶. Она имеет прототип — японские гравюры, где рядом с основным изображением помещается еще одно, обычно меньшего масштаба, заключенное в овал, прямоугольник, двойной круг, форму веера. Такой тип гравюра имел специальное обозначение — «состязание обрамленных картин», что подразумевало намек на какие-то ассоциации и дополнительные смыслы, обогащавшие или разъяснявшие основное изображение. Гоген мог видеть подобные гравюры Хиросигэ, например, с пейзажем, как бы увиденным через круглое окно — «Вид на холм Сэкия из Масаки» (из серии «Виды знаменитых мест в Эдо») или же Утагава Куниёси — «Герой Тамэтомо» (из серии «Восемь портретов героев»). Такая композиция как раз и давала возможность сопоставления «разного», их смыслового сближения, как и поступил

ил. 181



178. Ваза перегородчатой эмали. XIX в.

Гоген, зарифмовав со странной статуэткой маленького идола не только головной убор молодой бретонки, но даже форму носа и глаз, уподобив иератичности скульптуры саму скованность ее фигуры. При этом на картине они находятся как бы в разных пространствах, как и странные ветки с листьями и цветами — то ли живые, то ли нарисованные на стене и в таком случае напоминающие те «детские цветы — обои для девичьей комнаты»¹⁷, которые художник изобразил за год до этого на автопортрете «Отверженные». В таком контексте «La belle Angele» становится не просто портретом-насмешкой над провинциальной дамой, но снова сопоставлением реального с фантазией, настоящего с ушедшим, окрашенным личными эмоциями-воспоминаниями.

Известно, что Тео Ван Гог, которому Гоген в числе других переслал и эту свою работу, в письме брату от сентября 1889 года писал, что «это снова по-настоящему красивый Гоген... это портрет, расположенный на холсте, подобно большим головам на японских шелках... в картине есть нечто деревенское и вместе с тем она так свежа, что на нее приятно смотреть»¹⁸. Стоит напомнить, что при распродаже картин Гогена перед его отъездом на Таити именно это произведение выбрал и купил Дега.

Не менее парадоксален по композиции и известный «Натюрморт со щенками» (1888, Нью-Йорк, Музей современного искусства), где нарочито развернутое на плоскости изображение делится по вертикали на условные зоны, расположенные, как на средневековых «примитивах» или японских

ил. 180

какэмоно друг под другом: три лакающих молоко щенка (их сходство с гравюрой Утагава Куниёси «Кошки» было подмечено исследователями¹⁹), затем три рюмки с тремя же неопределенными плодами у подножия каждой, наконец, миска и кусок ткани с положенными на него фруктами — явная переключка с натюрмортами Сезанна. Эта картина — манифестация все той же идеи сопоставления «далекого и разного» для доказательства их родства, что и в «Натюрморте с головой лошади», но выраженной уже



179. Гоген П. Натюрморт с головой лошади. Около 1886

иным пластическим языком, — с полным отказом от всякой натурной иллюзорности и правдоподобия, подчеркнутыми масштабными несоответствиями и одинаковой орнаментально-декоративной трактовкой как одушевленной, так и неодушевленной материи. Кроме того, здесь можно видеть сопоставление «разных эпох» живописной культуры — нарочито огрубленно и упрощенно написанной верхней части картины, наподобие ранних форм «примитивного» искусства, и ее нижней части, указывающей на завершающий этап его нововременной эволюции (М. Дени впоследствии утверждал, что Гоген раскрывал окружающим искусство Сезанна «как завершение длительных усилий, неизбежное следствие большого кризиса»²⁰).

Эта работа Гогена была своего рода декларацией рождения нового стиля — синтетизма или клуазонизма, обозначения, данного критиком Э. Дюжарденом, сопоставившего свойственный такому стилю подчеркнутый контур и плоскостное цветовое пятно с декоративным эффектом перегородчатых эмалей — cloisonnées²¹. К стати сказать, дальневосточные изделия из перегородчатых эмалей — китайские и японские, — появившиеся в Европе еще в XVIII столетии и в больших количествах изготовлявшиеся специально для экспорта, получили в конце XIX века самое широкое рас-

ил. 178

пространение. Они повлияли на декор фарфора и фаянса европейских фабрик, имитировавших металлический контур в росписи.

Настаивая на обозначении нового стиля термином «синтетизм», Гоген хотел подчеркнуть новое отношение к линии, активно воспроизводящей контуры предметов, и к цвету, ровно окрашивающему поверхности без тональных переходов, и то, что «рисунок вытекает из цвета, и наоборот»²². Он стремился в синтезе всех элементов изобразительного языка передать целостность мироощущения, которое было свойственно тем прошлым эпохам человеческой истории, когда искусство было органической частью окружающего человека мира.

Не удивительно, что Гоген, по уровню дарования и темпераменту значительно превосходивший работавших рядом с ним художников, стал признанным главой так называемой понт-авенской школы, и вокруг него группировались молодые живописцы — Э. Бернар (оспаривавший приоритет в разработке и теоретическом обосновании нового стиля), Ш. Лаваль, Э. Шуффенекер, П. Серюзье, в диспутах с которыми делались более четкими взгляды и самого мэтра. Ссылки на опыт японцев в этот период были особенно частыми, тем более что почти все они находились под сильным японским влиянием. «Посмотрите на японцев, которые так восхитительно рисуют, и вы увидите у них жизнь на солнце и открытом воздухе без теней. Они пользуются цветом лишь как комбинацией тонов, как различными гармониями, создающими впечатление зноя...» — писал Гоген Бернару, спрашивавшему его о роли теней, что было предметом его спора с Лавалем²³.

Японский первоисточник многих идей Гогена был подмечен и в упоминавшейся статье Дюжардена: «На первый взгляд эти работы производят впечатление декоративной живописи, подчеркнутый внешний контур, интенсивный и убедительный цвет неизбежно наводят на мысль о народном искусстве и японских гравюрах...»²⁴.

Декоративное начало, свойственное японскому искусству, особенно занимало всех в Понт-Авене. Но если у мастеров укиё-э линия была в высшей степени изысканной и артистичной, то Гоген и его молодые коллеги сознательно ее упростили, сделали более грубой, отчего она, однако, не утратила выразительности и силы. Нечто подобное было сделано и в отношении цвета: «...японцы не обращали внимания на рефлексы, располагая рядом чистые цветные пятна и фиксируя движение и формы характерными линиями» — писал в то же самое время Ван Гог Бернару из Арля, и как считает Перрюшо, эти слова — точное определение клуазонизма²⁵. Позднее в «Записках» Гоген подчеркивал: «Чистый цвет! И ради него надо пожертвовать всем. Ствол дерева локального серо-синего цвета становится чисто синим. То же и со всеми оттенками. Интенсивность цвета определяет природу каждого цвета»²⁶.

ил. 177

Итоговой для понт-авенского периода с его экспериментами и размышлениями стала картина «Видение после проповеди» (1888, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), где «перед Гогеном встала задача применить на практике свою новообретенную независимость от природы и право использовать различные ее элементы по своему усмотрению»²⁷. Именно в силу «новообретенности» метода отношения к натуре и приемов изобразительного языка в этом произведении все несколько преувеличено и заострено: от нарочитой кадрированности со срезанными краем холста фигурами священника и молящихся женщин до вызывающе яркого красного поля земли, на котором в условно уменьшенном масштабе, подчеркивающим нереальность метафизического пространства, видны фигуры борю-



180. Гоген П.
Натюрморт со
щенками. 1888

181. Гоген П.
Прекрасная Анжела.
1889

щихся Иакова и ангела. Не обошлось тут и без цитатного обращения к японским источникам. Как справедливо было отмечено, позы борющихся взяты из «Манга» Хокусая (борцы сумо), а пересекающий по диагонали композицию ствол дерева вызывает в памяти гравюру Хиросигэ, копию которой делал Ван Гог.

Гоген в этой картине как бы продемонстрировал в «чистом виде» все те элементы стиля, за которые ратовали в Понт-Авене: плоскостность и полный отказ от иллюзорности, упрощенность линии, символический цвет. То сопоставление «разного», не имеющего логических связей, которое можно было наблюдать в натюрмортах, тут получило условно-сюжетное обоснование. «В этой картине пейзаж и борьба существуют для меня лишь в воображении этих молящихся женщин, как результат проповеди. Вот почему такой контраст между этими реальными людьми и борющимися на фоне пейзажа фигурами, которые нереальны и непропорциональны», — сообщал художник в письме Ван Гог²⁸.

Помимо цитатных ссылок на гравюры, японское влияние сказалось на этой работе Гогена в утверждении внеизобразительной функции цвета, что стало впоследствии важнейшим элементом его метода.

Вопрос о суггестивности цвета, его способности непосредственного воздействия на чувства постоянно занимал его мысли: «Живопись — самое прекрасное из всех искусств... Как и музыка, она действует на душу человека посредством чувств, гармоничные тона соответствуют гармониям звуков... Слушая музыку, как и смотря на картину, вы можете свободно мечтать...»²⁹. И позднее: «Цвет, будучи сам по себе загадочным в ощущениях, которые он нам дает, логически может быть использован только загадочно; всякий раз, когда пользуешься цветом, — это не для того, чтобы рисовать, а чтобы дать музыкальные ощущения, вытекающие непосредственно из него самого, из его внутренней силы, таинственной и загадочной»³⁰.

Не логика, а интуиция художника (хотя расчет всегда присутствовал в работах Гогена) вызывала к жизни неожиданные, «загадочные» цветосочетания, ритмические повторы и «отзвуки» плоскостей чистого цвета в его полотнах. Широко известно выражение Гогена, что «в живописи нужно искать не описания, а внушения, как в музыке». Это было провозглашением самоценности произведения, не воспроизводящего, но преобразующего натуру и ориентированного на контакт с внутренним миром зрителя.

Музыка была для Гогена и примером той художественной абстракции, к которой он пришел сам и призывал своих молодых друзей в Понт-Авене: «Один совет — не пишите слишком с натуры. Искусство — это абстракция, извлекайте ее из натуры, мечтая подле нее, и думайте больше о том творении, которое возникает, — это единственный способ подняться к божеству; надо поступать, как и наш божественный учитель, — творить»³¹.

Сопоставление живописи с музыкой подчеркивало первостепенное значение ритмического начала в композиции произведения, в орнаментально-декоративной организации плоскости холста, что стало характерной особенностью таитянских работ Гогена. Недаром на вопрос, сознательно ли он написал собаку оранжевого цвета («Таитянские пасторали», 1893; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), Гоген отвечал: «Совершенно преднамеренно! Это необходимо, и все в моей работе вытекает из долгого размышления. Если угодно, это музыка! Расположением линий и красок, предлогом для создания которых служит тот или иной предмет натуры, я достигаю симфоний, гармоний, не представляющих ничего реального в вульгарном смысле слова. Они выражают идею не непосредственно, а так, как это делает музыка, теми или иными красками и линиями, таинственно воздействующими на мозг»³².

В японской эстетике существовало специальное понятие «ёдзё», означавшее «душевный отклик» читающего стихи или созерцающего картину человека. Добиться такого «душевного отклика» — в этом и состояла главная задача художника, стремившегося за внешней оболочкой вещей увидеть и донести до зрителя их внутреннюю суть.

Если размышления Гогена о суггестивности произведения искусства и о необходимости «извлечения» из натуры заключенных в ней абстрактных смыслов вполне сопоставимы с дзэнскими эстетическими концепциями (хотя нет прямых указаний на знакомство с ними художника), то значение ритма, организующего лист гравюры, картину на шелке или роспись на лаковой шкатулке, выполненных японским мастером, безусловно, остро ощущалось Гогеном и было предметом его особого внимания.

Как уже отмечалось, на Востоке проблема ритма в искусстве осмысливалась по аналогии с космическими ритмами и жизненными циклами

природы, отсюда его главенствующее значение во всех видах творчества. Постигание этого свойства европейскими художниками, в том числе Гогеном, позволило открыть ту истинную «тайну» восточного искусства, которая оставалась скрытой прежде. Так, XVIII век с его интересом к шинуазри, ориентированном на чисто орнаментальное начало, улавливал в первую



182. Гоген П. Таитянские пасторали. 1893

очередь метрически повторявшиеся элементы орнаментальных построений. Благодаря Японии Европа конца XIX столетия осваивала более сложные ритмические структуры, где главным были не повторы, но противопоставления, контрасты и уподобления, разрешавшиеся гармониями. Ритм становился фактором формообразования и смыслообразования, что сполна проявилось в поздних произведениях Гогена с их сложно рифмующимися позами фигур и деталями пейзажа. В главе «Раздумья», открывающей книгу «Ноа Ноа», Гоген писал: «...лишь ценой самого полного овладения всеми объективными, материальными элементами своего искусства художник может выразить самого себя... он сам — часть природы и... творя свое, действует, как сама природа, пользуясь свободой, ограниченной лишь неизбежными законами, которые можно определить одним словом: гармония. Произведение искусства хорошо, если... различные его части перекликаются... они порождают друг в друге многозначительные отклики»³³.

В основе композиционных построений картин Гогена такая ритмическая организация, когда гармоническое единство полотна достигается при видимой несвязанности отдельных его частей (от «Натюрморта со щенками» до больших фризобразных работ — «Приготовление к празднику», «Сбор плодов» и других), где фигуры или группы как раз ритмически «откликаются» друг другу.

Формообразующая роль ритма в произведениях Гогена делала их ближе к японским (а также к другим, условно обозначавшимся им «примитивными»), чем работы с прямыми цитатами или заимствованиями отдельных приемов. Это свойство, воспринятое его молодыми коллегами, в особенности будущими членами группы «Наби» (а именно им показывал П. Серюзе в качестве эталона нового стиля написанный под руководством Гогена небольшой этюд, получивший впоследствии название «Талисман»), стало одним из признаков стиля модерн (или ар нуво, как его именовали во Франции).

С представителями модерна Гогена связывали не только стилевые особенности его живописи, но и универсализм, тяготение к работе в декоративно-прикладных искусствах, скульптуре, а также предрасположенность к созданию монументальных произведений. Б. Даниэльссон приводит такие слова Гогена: «Нет ничего прекраснее на свете, чем простое церковное окно, очаровывающее своими четко разграниченными красками и фигурами. Оно по-своему напоминает музыкальное творение. Не горько ли сознавать, что я родился прикладным художником, но не могу осуществить свое призвание. Ведь у меня гораздо больше данных для росписи стекла, конструирования мебели и керамики, чем для живописи в строгом смысле этого слова»³⁴. С фреской сравнивал Гоген свое полотно «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» в письме Д. де Монфрейду от февраля 1898 года: «Это полотно размером в 4,5 метра на 1 метр и 70 сантиметров. Оба верхних угла — желтый хром, слева надпись, справа моя подпись; подобно фреске, поврежденной на углах и наложенной на золотую стену...»³⁵. Упоминание о золотой стене вызывает ассоциации с японскими росписями и ширмами, выполненными по золотой фольге, которые мог видеть Гоген и где золотой фон создавал не только ощущение неопределенной пространственной среды (как и нейтральный желтый фон во многих картинах Гогена — таких, как «Натюрморт с японской гравюрой», «Караибская женщина», «Подготовка к празднику», «Женщина с цветком», «Сбор плодов»), но существенно влиял на звучность каждого цвета. Возможно, частое употребление именно желтого фона — также отзвук впечатлений от японцев.

Уже в понт-авенский период у Гогена складывалось понимание картины как части декоративного ансамбля (воображаемого или реального). В этом смысле синтетизм как стиль включал и идею возвращения к единому искусству, как оно существовало в прошлые эпохи и могло бы осуществиться в будущем (об этом говорилось в предисловии к книге «Ноа Ноа») ³⁶.

Д. Ревалд приводит описание анонимного почитателя Гогена и его творческой активности в Ле Пульдю: «Он демонстрировал, что такое настоящая работа, и подавал всем пример, ни одной секунды не оставаясь без дела. Он пускал в ход дерево, глину, бумагу, холст, стены — все, на чем можно было запечатлеть свои идеи и результаты наблюдений. Я до сих пор помню бочонок, на обручах которого он вырезал ряд фантастических животных, и, казалось, они танцуют»³⁷. Потолок и стены столовой в пансионе Мари Анри в Ле Пульдю были украшены росписями. Кроме барельефов Гоген исполнял также рисунки для блюд и вееров, украшал резьбой мебель. Один из его учеников, Сеген, говорил: «Гоген декорировал все, что

его окружало, и всегда художественно и стильно. В эпоху понт-авенской школы наши ящики с красками, наши шляпы, наши sabots были подлинными произведениями искусства. Но он всегда побеждал нас в этом состязании...»³⁸.

Как не вспомнить здесь опять японских художников, для которых никогда не существовало разделения на «высокое» и «прикладное» искусство. Они с одинаковой самоотдачей расписывали стены и лепили керамическую чашку, сопровождали каллиграфическими строками стихов свиток живописи и исполняли сложный по технике декор лаковой шкатулки с росписью и инкрустацией, их высокий артистизм проявлялся и в росписи кимоно и в миниатюре на веере.

Декоративный дар Гогена и его талант монументалиста отметил в своей статье о художнике А. Орье: «Гоген, как все художники идеи, прежде всего декоративист. Его композициям тесно в ограниченном пространстве его полотен. Иногда вы поддаетесь соблазну рассматривать их как фрагменты необъятных фресок, и почти всегда вам кажется, что они готовы взломать ограничивающие их рамы... Среди вас находится гениальный декоративист. Стены! Стены! Дайте ему стены!»³⁹.

Ему не дано было расписать стены, но работы конца 90-х годов действительно подобны фрескам и по значительности замысла и по языку монументальных форм. Фигуры людей, деревья, животные, земля и вода объединены единой ритмической жизнью, они становятся образами, которые сам Гоген сравнивал с Евангелием⁴⁰.

Превращение природно-случайного хаоса в упорядоченную гармонию художественного космоса, умение увидеть в изменчивом и преходящем вечное, извлечь из быта то, что есть Бытие, — этот дар Гогена воплотился в декоративных формах его поздних полотен. Данное ему — европейцу, от рождения — он «отшлифовал», изучая рельефы Боробудура и японские гравюры, народную скульптуру Бретани и маорийских идолов, извлекая отсюда драгоценный многовековой опыт художественного освоения мира. Он привил черенок «дичка» к дереву европейской живописной традиции, что принесло плоды уже у его непосредственных преемников, не говоря об искусстве XX века.

После кончины Гогена Морис Дени писал в статье 1903 года о влиянии его искусства на целое поколение живописцев: «В один момент он сумел внушить нескольким молодым людям, что искусство — это прежде всего средство выражения, что всякий предмет искусства должен быть декоративным, что всякое величие, красота — ничто без упрощения, ясности, органичности материи. Он сумел обнаружить традицию под грубой архаикой бретонских распятий и маорийских идолов или в наивной раскраске лубка Эпиналя. Он страстно любил простоту, ясность, он толкнул нас на откровенное дерзание, и для него синтез и стиль были почти синонимами»⁴¹.

Х Японизм художников «Наби»

Намеченную Гогеном тенденцию синтетизма в живописи 90-х годов XIX века подхватили художники группы «Наби» («Пророки»): Пьер Боннар, Эдуард Вюйар, Поль Серюзье, Морис Дени, Поль Рансон, Ксавье Руссель, Жорж Лакомб, Аристид Майоль, Феликс Валлотон. Все они находились под сильным впечатлением от работ Гогена и его концепции картины как самоценного мира, лишь косвенно связанного с натурой. Серюзье даже называл Гогена их «старейшиной»¹. В то же время, особенно в ранний период творчества, они были увлечены японским искусством, посещали магазин Бинга и коллекционировали гравюры.

Кажется удивительным, что одни и те же произведения японских художников в новом «идейном контексте» 90-х годов давали совершенно иные творческие импульсы, чем в 70-е годы. Правда, надо заметить, что молодое поколение получило возможность основательнее познакомиться с японским искусством, чем их предшественники. Не говоря уже о значительном количестве специальных публикаций, в том числе в журнале Бинга «Le Japon artistique», они могли видеть большие выставки, такие, как в галерее Жоржа Пти в 1883 году, где было показано три тысячи экспонатов. В 1887 году Ван Гог устроил выставку графики в кафе «Тамбурин», в следующем году большая экспозиция была в магазине Бинга, а весной 1890 года он показал гравюры, альбомы и иллюстрированные книги (по каталогу 1153 произведения). Именно эта выставка, где многие учащиеся Школы и молодые художники впервые увидели так полно представленные произведения японского искусства, оказала на многих решающее влияние. В 1891 году состоялась распродажа коллекции Бюрти в магазине Бинга, через два года открылась выставка Утамаро и Хиросигэ у Дюран-Рюэля, в 1897 году на большом аукционе было представлено собрание восточных вещей братьев Гонкур (каталог с предисловием Бинга включал 1637 вещей, в том числе 1500 японских)².

Безусловно, члены группы «Наби» усваивали и те новые элементы изобразительного языка, которые были восприняты у японцев мастерами старшего поколения. Собственное их обращение к японскому искусству имело главным образом две формы выражения. Одна была связана с концепцией картины как украшения и ее декоративными качествами. Другая — в повышенном интересе к работе в графике, в том числе и применявшейся японцами ксилографии.

Когда на выставке 1891 года, в которой участвовали некоторые из группы «Наби», один журналист поинтересовался принципами новой школы живописи, Боннар ответил, что «живопись должна быть по преимуществу декоративной», а Дени — что «картина прежде всего должна быть украшением. Выбор сюжетов или сцен ничего не значит. Я пытаюсь разбудить мысль, вызвать чувство посредством цветной поверхности, взаимодействия тонов, гармонии линий»³. Эти рассуждения, восходившие к идеям Гогена, стали основой творчества художников «Наби» в то время. Такая установка, естественно, вела к отказу от станковости живописного произведения, сближению его с «вещью» — панно, гобеленом, ковром.

Среди произведений японского искусства такой «картиной-вещью» была ширма. Не удивительно, что художники «Наби» обратили на нее внимание, но не так, как Уистлер или Мане, изображавшие ширмы в своих картинах в виде фона или экзотического предмета обстановки, а с точки зрения художественных особенностей исполненной на ширме росписи. Японская ширма в сущности поддерживала идею самоценности картины как декоративного предмета, а также идею «раскрепощения» художника в его стремлении к универсализму — работе в прикладных жанрах, книжной графике и плакате, чем занимались почти все члены группы «Наби» (как известно, Майоль ткал гобелены, Рансон делал картоны для ковров, и все они — эскизы для витражей).

Японские мастера для росписи ширм чаще всего использовали природные мотивы — цветы, деревья, птиц и животных, пейзажные сцены. Росписи исполнялись или тушью на плотной белой бумаге в традициях живописи суми-э, или же яркими минеральными красками по золотой или серебряной фольге. Природные формы, подчас весьма точно, «натурно» воспроизводившиеся, путем особой линейной и цветовой стилизации превращались в декоративные, имевшие лишь опосредованные связи с реальными. Художественное пространство ширмы было условным и строилось по законам орнаментальным, а не изобразительным.

Можно напомнить, как вернувшийся в 1888 году из Понт-Авена Серюзье передавал будущим соратникам мысли Гогена о живописи: «Вместо того чтобы копировать природу, передавая ее такой, какой видишь, надо преобразовать ее, превращая в игру ярких красок, подчеркивать простые, выразительные, оригинальные арабески и радовать этим глаз»⁴. Японский художник, расписывая ширму, как раз преобразовывал природные формы, и рациональное «конструирование» картины на основании сложившихся канонов должно было привести к созданию образов, воздействующих на эмоциональную сферу и имевших, как правило, подтекст, вызывавший ассоциации с мифологией, литературой, театром, историческими событиями, а иногда и религиозно-философскими идеями. С этой точки зрения японские ширмы, хотя их скрытый смысл за редким исключением был недоступен европейскому зрителю, также привлекали внимание мастеров «Наби» с их претензией на символическое содержание картин, в особенности у тяготевших к мифотворчеству Дени и Русселя.

Но главное, что мог извлечь европейский художник, рассматривая росписи ширм, это принцип такой ритмической организации мотива на плоскости, когда натурное и воспринимаемое глазом приобретает особый «порядок», обозначаемый как декоративность. Можно предположить, что именно это имел в виду Дени в статье 1890 года: «Помнить, что картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке»⁵.

В японской ширме-картине европейских художников привлекала также свойственная ей «открытая» композиция, при которой мотив был фрагментом ритмизированной структуры, продолжавшей свое воображаемое движение и вне ее поля. Это в свою очередь провоцировало осмысление среды с точки зрения ее возможной эстетической организации, что было традиционным свойством японской художественной культуры и стало важнейшим принципом стиля модерн.

Японская ширма — пример органичного существования декоративной живописи в бытовом пространстве, поскольку ее отдельные створки-панели находятся под углом друг к другу, и она, таким образом, существует как

объемный предмет в интерьере. Для европейского художника задача подобного сопряжения изображенного и реального пространства была новой, и каждый старался по-своему ее решить.

Ширмы или эскизы к ним исполняли Боннар, Вюйар, Дени, Руссель. Последний в эскизе росписи четырехстворчатой ширмы (1894, Париж, музей Орсе) использовал мотив изгороди, предполагавший возможность нарушения единой плоскости, произвольного изменения конфигурации панелей



183. Судзуки Харунобу.
Прохлада. 1760-е

184. Дени М. Портрет мадам
Рансон. 1892

в пространстве. Боннар, имевший за его особое увлечение японским искусством прозвище *le nabi très japonais*, исполнил в 1897 году темперой роспись для ширмы «Прогулка» (Нью-Йорк, частная коллекция), которую затем повторил в виде четырех литографий для каждой из створок. В решении специфической задачи размещения росписи на «ломающейся» поверхности Боннар опирался на опыт восточных мастеров монохромной живописи, где свободный нейтральный фон воспринимается как пространственная среда, имеющая неопределенную протяженность и уравнивающая асимметрично расположенные изображения. В качестве далевого ориентира Боннар выстроил по верхнему полю всех четырех створок фриз из экипажей, объединив тем самым композицию. Средний план на двух левых створках он обозначил тремя женскими фигурами и балюстрадой (предположительно входом в недавно открытое метро, оформленным Гимаром), а на переднем плане на двух правых створках разместил группу — женщину и играющих с обручами детей. Слегка намеченные на крайних створках



листья намекают на то, что действие происходит в парке или на бульваре. Первоначально идея такой группы (возможно, подсказанной гравюрой Тории Киёнага, помещенной на обложке журнала Бинга в феврале 1889 года⁶) была реализована в росписи на веере (1894, Париж, частная коллекция), где «сломы» поверхности были учтены лишь отчасти, тем более что в развернутом виде веер становился единой плоскостью. Примечательно, что на ширме Боннар видоизменил расположение фигур, учитывая особую пространственную жизнь росписи.

Ф. Валлотон в «Сцене на парижской улице» (1895, Нью-Йорк, музей Метрополитен), исполненной темперой на картоне, более остро и шаржированно использовал мотив, близкий к «Прогулке» Боннара, выстроив передний план с помощью плоских цветовых пятен и нарочито срезанных женских фигур, а дальний — более мягкими, сближенными тонами. Оглядываясь на японцев, он оставил незаполненной центральную часть композиции, превращая эту паузу в едва ли не главное по выразительности «действующее лицо» картины.

Еще более непосредственно японское влияние проявилось в графических работах художников «Наби».

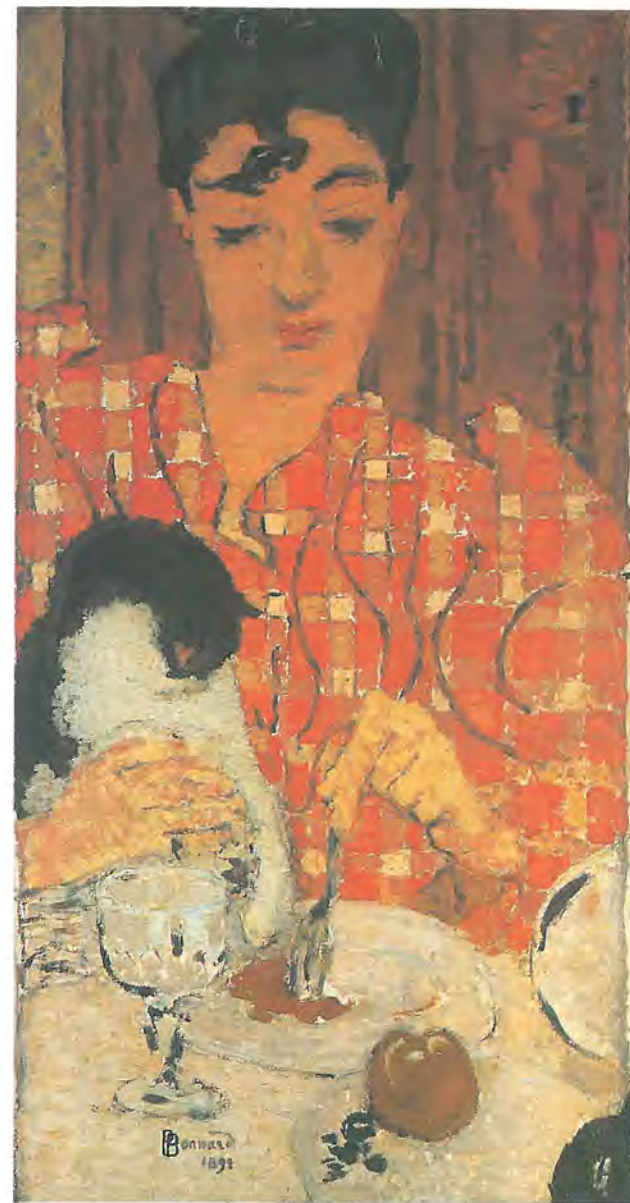
90-е годы были отмечены повышенным интересом к графике во всех ее жанрах. Значительную роль в обращении к ней многих французских художников сыграла упоминавшаяся выставка японского искусства 1890 года в Школе изящных искусств, где впервые 725 произведений развешивали перед зрителем историю гравюры с начала XVIII до середины XIX века. Не только отдельные приемы, но главным образом красота многоцветной печати послужила стимулом подлинного возрождения французской графики.

Серия цветных литографий А. Ривьера «Тридцать шесть видов Эйфелевой башни», несомненно, указывает на работы Хиросигэ как первоисточник. Офорты и литографии того же Ривьера и О. Лепера с изображением волн отражают воздействие аналогичных мотивов Хокусая и Хиросигэ. Безусловно, за Хиросигэ с его серией «Сто знаменитых видов Эдо» следовал Боннар в своих двенадцати листах литографий, озаглавленных «Некоторые стороны жизни Парижа» (1895), а «Пейзажи и интерьеры» Вюяра (1899) опираются на работы Харунобу, автора «Восьми видов домашней жизни». Увлечение декоративными свойствами линии, ее причудливыми изгибами, образующими сложные узоры, отразилось в цветной литографии П. Рансона «Тигр в джунглях» (1893), по композиции близкой аналогичной гравюре Утамаро.

В графике, как и в живописи, все без исключения художники «Наби» применяли асимметричное построение и плоскостное цветовое пятно, принципиально отказываясь от иллюзорного пространства и моделирования формы.

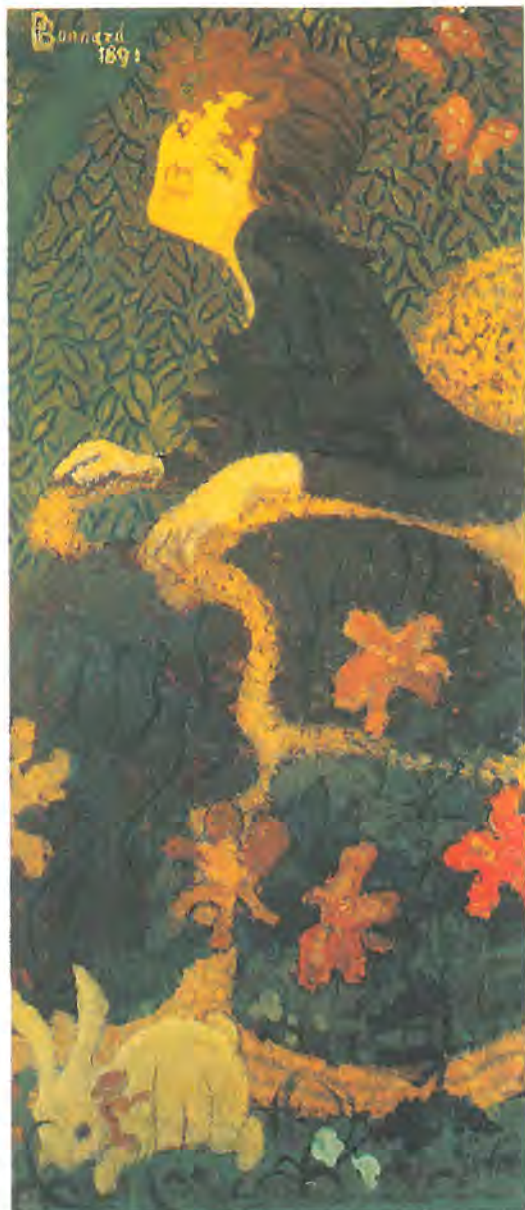
Работая, как и японские мастера, в технике гравюры на дереве, Валлотон добивался выразительности своих листов с помощью контраста белого и черного, используя опыт восточной живописи тушью и одновременно учитывая возможность ставших известными в Европе японских шаблонов для декора тканей — катагами⁷. Подобно упоминавшейся «Сцене на парижской улице», он активно применял как важнейший композиционный прием пространственную паузу незаполненного фона — белого («Демонстрация», 1893) или даже черного («Деньги», 1898), передающую эмоциональную напряженность, даже драматизм.

Известность Боннара началась с его рекламного плаката «Французское шампанское», снискавшего одобрение такого признанного мастера этого



185. Боннар П. Пестрая блуза. 1892

жанра, как Жюль Шере. Главным средством выразительности у Боннара стала подсмотренная у японцев прихотливая линия, которая очерчивает женскую фигуру с бокалом, окруженную узорами из пены, напоминающей волны в гравюрах Хокусая и Хиросигэ. Как и у японцев, меняющаяся по характеру линия передает легкое движение фигуры, ее объемность при условности пространства и подчеркивающей плоскость листа надписи. Это и было утверждением самоценности линии, ее новой формообразующей роли.



186. Боннар П. Дама с кроликом. 1891

Говоря о влиянии на него японских художников, Боннар подчеркивал, что воспринимал их как современников: «Гоген и Серюзье обращались в основном к прошлому. Но то, что я увидел, было чем-то очень живым и в высшей степени понятным»⁸. Гравюры, украшавшие стены его комнат, принадлежали главным образом мастерам XIX века — Тоёкуни, Кунисада, Куниёси, Ёсимару, Хиросигэ⁹. Многие отмечают, что ранние литографии Боннара «Маленькие семейные сцены» по острой характерности, даже шаржированности персонажей, сопоставимы с набросками из «Манга» Хокусая.

Почти все члены группы «Наби» пробовали свои силы в разных видах прикладного искусства.

Вюйар выполнил для салона Бинга серию расписных фарфоровых тарелок со сценами современной жизни. Сохранился проект шкафа Боннара со стилизованными изображениями собачек (1891, Париж, частная коллекция). Боннар писал, что он «думал в ту эпоху о массовом производстве и о применении искусства к предметам повседневного обихода: эстампам, мебели, веерам, ширмам»¹⁰. В более поздние годы он также обращался к предметному творчеству, расписав «Ширму с кроликами» (1906, Сен-Жермен ан Лэ, музей).

Когда в 1895 году Бинг устроил на Марсовом поле выставку, на ней экспонировалось десять витражей, выполненных Тиффани по эскизам Боннара, Серюзье, Русселя, Рансона, Валлотона и других художников. Там же были показаны ковры Майоля и Рансона.

В живописи каждый из участников группы индивидуально осваивал «японские уроки» в соответствии с собственными задачами. Общим для них было внимание к ритмической основе построения картины, когда пятна цвета, как правило, без тональных переходов, образовывали силуэты фигур или деревьев, взаимопроникающие друг в друга. Это создавало самостоятельную орнаментальную структуру поверхности. Такова «Дама с кроликом» Боннара (1891, Токио, Музей западного искусства). Подчеркнутый вертикальный формат картины напоминает форму японского настенного свитка-какэмоно.

ил. 186

По такому же принципу построено панно-триптих Вюйара «Сады Парижа» (1894, Париж, Музей современного искусства), где деревья, тени от них, фигуры гуляющих образуют узор, напоминающий фактуру переплетения нитей гобелена. Как и в японских графических и живописных триптихах и полиптихах композиция решается как единое целое, игнорирующее условное разделение на части.

ил. 187

«Две женщины у лампы» Вюйара (1892, Сан-Тропэ, музей), его же многочисленные полотна с мотивом ателье воссоздают сцены в интерьере, где важную роль играет фон узорчатых обоев или декоративных тканей, на которые, как аппликация, наложены цветные силуэты фигур.

Японские ткани и кимоно, демонстрировавшиеся на выставках и воспроизводившиеся в различных изданиях, привлекали внимание многих французских художников.

В известном портрете критика Ф. Фенеона (1890, Нью-Йорк, частная коллекция) П. Синьяк в качестве фона цитатно воспроизвел узор кимоно. Вюйар использовал декор тканей и костюмов не просто как сюжет, хотя они имели смысловое содержание в его картинах, но главным образом как принцип построения композиции, способствовавшей слитности фигур с пространством, включению их в единый орнаментальный ритм, что в свою очередь усиливало впечатление интимности, характерное для работ этого мастера. Его сцены из частной, лишенной каких-либо видимых событий, спокойной и тихой жизни отчасти могли быть навеяны листами Харунобу и Утамаро, где главенствует не действие, а состояние, определенная душевная настроенность.

Плоскостно трактованный текстильный узор, как это было у многих японских художников, например у представителей семьи Кайгэцудо, стал важным элементом ритмических построений мастеров «Наби», в частности в упоминавшейся «Даме с кроликом» Боннара. Его же «Пестрая блуза» (1892, Париж, музей современного искусства), где плоскостное цветное пятно образует силуэт фигуры, а композиция вызывает ассоциации с пояс-

ил. 185

325

ными изображениями красавиц или актеров Кабуки, более всего сходна с произведениями японских художников особым настроением созерцательной отрешенности от окружающего, чувством полной самодостаточности существующего мира.

Однако в синтезе реального и условного у Вюйара и Боннара первое всегда преобладало. Иное мы встречаем у М. Дени. Его персонажи часто похожи на видения. Внешние формы жизни его занимают существенно меньше, чем душевное состояние, передаваемое изысканными цветосочета-



187. Вюйар Э. Сады Парижа. 1894

ниями и сложными ритмическими линейными построениями. Многие качества его картин были связаны со стремлением стать чисто религиозным художником.

Палитра Дени была более высветленной, цвет более разбеленным, чем у других художников «Наби», а фигуры, обычно силуэтно обозначенные, двухмерные, казались наложенными на пейзажный фон, в свою очередь построенный из сопрягающихся пятен цвета с волнистыми очертаниями («Апрель», 1892; Оттерло, музей Крёллер-Мюллер). Таким образом, орнаментальное начало было и у Дени главенствующим, подчиняющим своим ритмам все элементы композиции.

Впечатление уплощенного, нереального пространства и «гобеленности» картинной плоскости сохраняется у Дени в «Портрете мадам Рансон» (1892, Сен-Жермен ан Лэ, музей), где поза женщины, узор ее платья, даже форма прически включаются в единый орнаментальный ритм, и фигура кажется двухмерной, бесплотной. Как и у Боннара в его «Даме с кроликом», человек здесь предстает равноценным всему остальному в мире — живому и неживому,

вотому, — будучи захваченным каким-то вне его воли существующим бесконечным движением. В этом проявлялся свойственный эпохе отказ от антропоцентризма, что имело важнейшие последствия для культуры в целом и живописи в частности. Правда, подчинение изобразительного начала орнаментальному как принцип построения формы восходило также к гогеновской идее музыкальности живописи. Недаром Гоген, так часто сопоставлявший живопись с музыкой, говорил о своих молодых друзьях: «Вы не ошибетесь, назвав Боннара, Вюйара, Серюрье (если говорить о молодых)



188. Бёрдсли О. «Павлинья юбка». Иллюстрация к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894



189. Бёрдсли О. Черный капот. Иллюстрация к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894

музыкантами, и будьте уверены, что живопись цвета входит в музыкальную фазу»¹¹.

Художники «Наби» были в дружеских отношениях с композиторами Дебюсси, Шоссон, Террасом (к учебнику сольфеджио последнего Боннар сделал иллюстрации). Их интересы распространялись и на театр. Они оформляли спектакли в «Свободном театре» Антуана, «Художественном театре» Фора, «Театре творчества» Люнье По. Так живописный синтетизм, провозглашенный Гогеном, приобретал у них формы синтеза искусств, распространения деятельности художника на все сферы жизни, что становилось главным принципом искусства стиля модерн и имело в основе как вагнерианскую идею Gesamtkunstwerk, так и прообразы японской художественной культуры.

ил. 212

ил. 184

190. Огата Корин.
Ирисы. Начало
XVIII в. Деталь



191. Огата Корин.
Шкатулка для
письменных
принадлежностей.
Начало XVIII в.



внеизобразительных средств, и в силу этого деталь, намек обладали не меньшим, если не большим, воздействием, чем развернутый сюжет. Кроме того, любой, казалось бы, самый незначительный предмет — цветок, стрекоза, краб — в своей конкретности единичного воспринимался как органичная часть природной целостности, соотносимой с универсумом, и потому мог выражать всю полноту Бытия. Важно отметить, что японские художники, воспроизводя снова и снова предметы из природного окружения в живописи, настенных росписях, графике или изделиях прикладного искусства, всякий раз их по-особому стилизовали. В умении превратить природный мотив в декоративный узор они были непревзойденными мастерами, и их работы, безусловно, подсказали европейским коллегам многие приемы, впоследствии широко распространившиеся и постепенно утратившие связь с первоисточником.

Изображение скал и волн, потока и горы повторялось и варьировалось в живописи тушью, было основополагающим в композиции дзэнского сада, постоянно встречалось в росписях ширм, вееров, тканей, в декоре керамики и лаковых изделий, сохраняясь на протяжении длительного периода, вплоть до наших дней.

Поскольку центральной проблемой средневекового искусства был поиск визуальных форм для выражения представлений о мироустройстве, то сопоставление потока и горы, воды и камня являло собой идею взаимодействия и неразрывного единства двух первоначал, обозначенных в древнекитайской философии, инь и ян (по-японски — ин-ё), пассивного и активного, темного и светлого, женского и мужского — стремление к воссоединению противоположного, к гармонии целостного мироздания. И если гора, скала,



камень воплощали идею устойчивости, крепости, силы, то вода и поток, напротив, идею подвижности, динамизма, податливости, что соответственно получало и линейно-графическое выражение в произведении.

В сознании художника и зрителя подобные сочетания становились своего рода знаком-иероглифом, где две имеющие самостоятельное значение части в соединении образуют новое понятие, часто более емкое и общее. И даже когда одна часть двуединого символа отсутствовала (был изображен только поток или только скалы), он подразумевался.



192. Косодэ с узором ирисов у ручья. XVII—XVIII вв.

193. Ирисы. Японский текстильный узор. Середина XIX в.

194. Экман О. Ирисы. 1895



В росписях художника рубежа XVII и XVIII веков Огата Корины изогнутая текучая линия—линия потока, воды, стремнины, независимо от того, были ли они реально изображены на плоскости картины,—определяла ритмическую структуру произведения, играя формообразующую роль. В этом смысле характерны две его работы—расписанные парные ширмы «Ирисы» и «Красное и белое дерево сливы».

Ирисы у ручья бесчисленное множество раз воспроизводились в живописи, керамике, лаках, тканях. Это аллюзия на известный эпизод из клас-

сической повести IX века «Исэ-моногатари», рассказывающий о том, как ее герой, знаменитый поэт Аривару Нарихира, и его друзья остановились во время путешествия у ручья с ирисами и перекинутым через него мостиком-яцухаси из восьми досок. Там поэтом были сочинены стихи, и с тех пор изображение ручья, мостика и ирисов вызывало в памяти хрестоматийно известные строки.

Кстати сказать, ирис как образ мужественного воина, поскольку его листья напоминают меч самурая, в сопоставлении с водой был аналогом



195. Чайница золотого лака с глициниями. XVIII в.



196. Тиффани Л. Лампа «Глициния». Около 1905

горы или скалы, олицетворяя светлое положительное начало ян, взаимодействующее с инь — водой.

ил. 190

Огата Корин многократно возвращался к этому мотиву и в конце концов исполнил монументальную декоративную роспись на двух ширмах общей протяженностью более трех с половиной метров и высотой около полутора метров. На золотом фоне, кроме повторяющихся в разных вариациях цветов и листьев ириса (различных градаций синего и зеленого, ставших, кстати сказать, любимым цветосочетанием в модерне), ничего не изображено, но зигзагообразная линия, на которой строится композиция, заставляет воспринимать условный фон как водный поток. Расположение цветов, соотнесенное с самой формой ширмы, где створки находятся под углом друг к другу, — основа ритмического движения, спокойного, упорядоченного, с цезурами и уплотнениями, определяющими темп восприятия живописи, эстетического ее освоения.

Можно отметить попутно, что аналогичная композиция свойственна и традиционной архитектуре так называемого стиля сѐин-дзукури, где прямоугольные в плане здания соприкасаются углами, образуя зигзаго-



197. Ваза с изображением ирисов и пчел. 1883

198. Кувшин компании Тиффани. Около 1878

199. Галле Э. Лампа в форме грибов. 1904

ил. 221 образное построение, лишенное фасада и активно взаимодействующее с окружающей природной средой. Таков расположенный близ Киото загородный императорский дворец Капура, построенный в XVII веке. По тому же принципу сопрягаются три объема замка Нидзё в Киото.

ил. 13 В композиции второй пары ширм Огата Корина «Красное и белое дерево сливы» изображение потока занимает центральную часть, и S-образные очертания берегов многократно повторяются в завитках волн, заполняющих, подобно узору, его поверхность. Мышлению японского мастера была изначально присуща способность к орнаментализации природного мотива и таким образом превращения произвольно-натурного в художественно организованное. В одной и той же работе он свободно и естественно соединял более реально трактованные стволы и цветущие ветки деревьев с условно переданной водой. Подобный прием соединения реального и условного использовался мастерами модерна, а S-образная линия почти навязчиво повторялась у самых разных художников: в «Апреле» Дени и аппликации А. ван де Вельде, даже у Ван Гога в его картине «Арльские дамы» с ее уплощенной, напоминающей гобелен трактовкой пространства.

ил. 209 Мотив воды в виде струящейся изогнутой линии получил в произведениях модерна как прямое сюжетное выражение (например, в виньетке О. Бёрдсли к «Смерти короля Артура»), так и преображенное в самостоятельную ритмическую фигуру («Цикламен» Г. Обриста, рельеф над входом в ателье «Эльвира» А. Энделя).

ил. 217 Так, попав в принципиально иное семиотическое пространство европейской культуры, два неразрывных для японского сознания понятия, означающие первоначала мира — инь и ян и их визуальное воплощение — вода и гора, — распались, получив иной смысл и иные функции. Волна как выражение бесконечного стихийного движения, заволажившая воображение европейских художников многочисленными вариациями в гравюрах Хокусая и Хиросигэ, не только появилась в «натуральном» виде у Ж. Лакомба, У. Крэнна, И. Билибина, но стала важнейшей частью орнаментальных построений, характерных для модерна. А изгибающаяся, пульсирующая линия оказалась структурным элементом картины, гравюры, предметной формы в прикладном искусстве.

ил. 98 Интересно отметить, что тема волны и воды возникает не только в изобразительных искусствах, но и в музыке. К 1901 году относится известная фортепьянная пьеса М. Равеля «Игра воды». В 1903 году К. Дебюсси написал три симфонических эскиза «Море», где вторая часть называется «Игра волн», а при издании сочинения на обложке была воспроизведена гравюра Хокусая «Волна».

ил. 95 Самым важным свойством японских мотивов, способствовавшим формированию стилевых качеств модерна, было не сюжетно-изобразительное, а ритмизированное начало, определявшее качества формы.

Ритм как основа художественного языка дальневосточного искусства был естественным следствием особого миропонимания и мироощущения, при котором чередование первоначал инь и ян во всех проявлениях — дня и ночи, времен года, цветения и увядания в природе — воспринималось как всеобщее проявление жизни, как главный закон Космоса. Ощутить и передать в своем произведении ритмическую жизнь Вселенной — это было целью всякого творчества. Пульсация жизненных сил, непрекращающееся движение воплощались в композиции картины и гравюры, построении сада, стихотворениях, пьесах традиционного театра.

336 Суггестивные свойства живописи, как результат ритмической структуры картины, постоянно подчеркивались восточными теоретиками живописи.

Еще в самых ранних китайских трактатах выделялась как главнейшее качество произведения его ритмическая организация. В самом знаменитом трактате V века Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи», на который впоследствии ссылались теоретики следующих веков, первый из шести законов был сформулирован как «одухотворенный ритм живого движения» (циюнь шэньдун). И хотя написаны целые библиотеки книг, посвященных толкованию шести законов живописи Се Хэ, основной смысл первого представляется не вполне определенным⁶. Ясно только, что речь идет о ритме одухотворенном (или одухотворяющем), то есть передающем некие внутренние духовные качества без внешней механистичности; о ритме движения «живого», органичного предмета, выявляющего то, что определяет его истинную природу, его «жизнь» (не важно, изображался ли человек, цветок или камень). Эти высказывания древних китайских теоретиков можно отнести не только ко всему средневековому искусству Китая, но и Японии.

Японские художники, как и их коллеги во всем мире, преображали в искусстве впечатление от природы, быта, использовали свойственные культуре символы. Но у них была основанная на традиции «сверхзадача», которая определяла суть их творческого метода: найти гармоническое соответствие вновь создаваемого тому, что уже существует в мире. Путем к достижению такого соответствия были ритмические структуры, определяющие строение произведений. Ритм, основанный не на метрической повторяемости однородных элементов, а подчиненный сложному равновесию неких противоположных начал (черное — белое, пустое — заполненное), должен был выявлять согласие с гармонией мира, Природой — Космосом.

Подобное отношение к творческому акту могло сформироваться в лоне определенной культуры, где человек ощущал свою неполную выделенность из природного организма и потому свою соподчиненность природным ритмам. Это постоянно фиксировалось и в сознании — через ритуалы, традиционные праздники, особенности бытового поведения — и в подсознании (одно из его проявлений — острое ощущение сезонов, выраженное во всех видах искусства как обязательное качество). Важнейшей особенностью менталитета народа оказывалась способность специфического «ритмизированного» восприятия жизни и, как следствие, соответствующего художественного мышления, когда именно ритмическая организация материала приобретала первостепенное значение. В природе как предмете художественного осмысления главным оказывалось не визуальное подобие, но ощущение внутренней ритмической жизни и попытка передать ее в произведении. На решение этой проблемы и были направлены все средства выразительности в живописи, поэзии, театре, искусстве садов, построении архитектурного ансамбля. Не внешние признаки, не материальная оболочка мира (по буддийским воззрениям это иллюзия-майя), а нематериальный аспект жизни, духовные сущности старался раскрыть мастер, даже если он тщательно выписывал лепестки цветов, оперение птицы, детали костюма.

337 В течение длительного многовекового периода освоения дальневосточным искусством художественных возможностей ритма простая повторяемость отдельных элементов вытеснялась сложной полифонией «отзвуков», «перекличек», гармонического равновесия масс и свободного пространства. Ритм, вводящий фактор времени в образную структуру произведения, давал творцу, а затем и зрителю ощущение сопричастности пульсу мирового бытия, конкретного — всеобщему, единичного — Единому. Ритм был также организатором процесса эстетического освоения произведения и тем самым пониманием его смысла. Обостренное чувство ритма лежало в основе

декоративных свойств, присущих всем видам японского искусства и удивительной способности его мастеров к стилизации любых предметов окружающего мира, природных и рукотворных, превращения их в орнамент.

Японские мотивы с их ритмической структурой потому и усваивались модерном, что получали функции, способствовавшие решению тех про-



200. Цуба с изображением кузнечиков. Около 1800

201. Брошь «Стрекоза». 1900-е

202. Лалик Р. Подвеска с кузнечиками. Около 1904—1905



блем, к которым европейское искусство подошло в силу собственного развития.

Одна из них состояла в переходе от картины, воссоздающей видимый мир, к картине как «второй реальности», самостоятельной и автономной. Это новое по своей структуре произведение становилось, по выражению М. Дени, «красивой вещью», и в основе ее внутренней организации лежал принцип ритмической гармонизации всех элементов композиции. До европейских мастеров эту проблему решили японцы, у которых одним из «инструментов» ритмизации служил сам мотив, часто уже стилизованный и имеющий черты орнаментальности, как это мы видели у Огата Корина. Обычно это были природные формы, изначально лишённые статичности и массивной тяжести: волна, поток, склоняющиеся от ветра травы и цветы, птицы с гибкими телами. С использованием подобных японских мотивов был связан ускоренный переход европейской живописи от повествовательного-изобразительного типа к музыкально-ритмизированному и обладавшему в силу этого суггестивными свойствами. Самоценный мир картины

«приглашал» зрителя не только узнавать и сопереживать увиденному, но поддаваться воздействию ритмов линий и цветовой организации плоскости, открывать нечто, существующее вне предметных форм.

Важной для европейского искусства особенностью работ японских мастеров (и это тоже связано с ритмической структурой произведения) была



незаконченность движения, его незавершенность в композиции и за ее пределами, что давало возможность мысленно его продолжать, достраивать в уме недостающее.

Подобная «открытая» композиция делала естественной асимметрию — прием, который в глазах европейцев показался самым главным в построении японских произведений. Отчасти это так и было. В самом общем смысле идея асимметрии есть выражение представления о целостности мира, его неделимости на равноправные части, способные на самостоятельное бытие, знак сложных связей всего со всем.

Асимметрия предопределяет нерегулярность ритмических построений. Простая повторяемость декоративных или конструктивных элементов заменяется, пользуясь выражением С. Эйзенштейна, их «мелодическим перезвоном», гармонизацией разного, сложной сбалансированностью⁷. В японском искусстве асимметричные построения связаны с повышенной ролью паузы, которой, как и в музыкальном произведении, нередко принадлежит не меньшая роль, чем тому, что ей предшествует и за ней следует. В живо-

писи тушью—это свободный фон бумаги или шелка. В декоративной живописи—фон золотой или серебряной фольги. Сходные принципы соотношения декора и фона наблюдаются и в предметном творчестве.

Философская основа подобного устойчивого качества мышления японского художника—понятие о Пустоте (шуньята) как выражении непрявленного мира форм, откуда эти формы возникают и где существуют в потенции. «Пустота бесформенна, но она основа всего сущего. Сделать небытийное бытийным—это и есть акт творчества»,—писал Д. Судзуки, известный японский мыслитель и публицист, много сделавший для разъяснения европейцам принципов восточного мышления, и далее: «...художник



203. Грассе Э. Гребень. Около 1900



204. Неизвестный художник. Камни в волнах. XVII в.

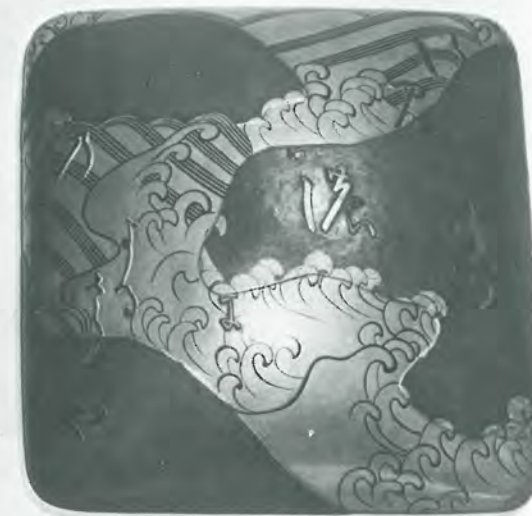
не стремится воспроизвести реальность. Смысл живописи тушью—заставить дух изображенного предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу, тогда и кисть становится живой»⁸.

Условно говоря, художник дает возможность визуальным формам «возникнуть» из пустоты. Именно в силу потенциальной наполненности «пустое» пространство живописного свитка или дзэнского сада может иметь самостоятельный смысл и быть композиционно уравновешенным с предметными формами, занимающими по абсолютному размеру значительно

ил. 156 меньшее место. Лучший пример—предписываемый Сэсю «Конь», где художник как бы балансирует на тонкой грани между «есть» и «нет» и где тушевые пятна линии и белый лист бумаги воспринимаются и в своих изобразительных функциях и как материал живописи, имеющий собственную вещественную реальность.

Освоение возможностей асимметричной композиции и принципа ритмической организации картинной плоскости с заложенной в этом методе орнаментализацией изображения стали едва ли не главным импульсом для мастеров модерна, оказавшим воздействие на концепцию формы как в изобразительном искусстве, так и в прикладном.

Всеми отмечается необычайно возросшая роль орнамента в художественной системе модерна и как элемента декора и как формообразующего



205. Огата Корин. Шкатулка с изображением скал и волн. Начало XVIII в.

начала. Подобно дальневосточной живописи тушью с ее «негативным» пустым пространством, взаимодействующим с изображением, в орнаменте модерна обе его составляющие—собственно узор и фон—имеют одинаковое по активности значение и обладают способностью взаимозаменяемости.

С наибольшей остротой это проявилось в графике О. Бёрдсли с ее неразрывностью и проницаемостью друг в друга белого и черного, линии и пятна, фигур и фона. Достаточно напомнить «Павлинью юбку» и другие иллюстрации к «Саломее» О. Уайлда. Условно говоря, его графика—это

ил. 188
ил. 189

341



206. Таварая Сотацу. Мацусима. Начало XVII в. Деталь

европейская изобразительная «расшифровка» известного на Дальнем Востоке графического символа инь — ян в виде двух запятых, черной и белой, заполняющих плоскость круга.

Известно, что у Бёрдсли была одна из самых лучших в Лондоне коллекций японских гравюр, украшавших черные стены его всегда затененной комнаты. Утонченная грация работ его любимого Утамаро с помощью пера и туши преображалась Бёрдсли в каллиграфию прихотливых, то бесплотных, то чувственных образов, чьи изысканные линейные ритмы завораживали как современников художника в Англии, так и бесчисленных поклонников в других странах.

Равнозначность изображения и фона самым решительным образом влияла и на структуру картины. Когда фигуры и фон «входят» друг в друга, доминирующим становится принцип гармонизации цветовых и линейных соотношений на плоскости холста. Такая экспансия орнаментального начала в живописи модерна особенно наглядна, как уже отмечалось, в произведениях художников группы «Наби».

ил. 186

«Дама с кроликом» Боннара с наибольшей очевидностью демонстрирует этот новый принцип организации картинной плоскости. Орнаментализированные элементы разного размера, почти все, включая и саму фигуру, имеют S-образную или близкую ей форму. Исполненные в желтовато-зеленой гамме, они объединяются причудливо извивающейся линией, очерчивающей голову женщины, силуэт ее одежды, подлокотники кресла, наконец, кролика у ее ног. Каждая часть плоскостно трактованного изображения отличается от соседней фактурно с помощью мелкого или укрупненного узора, наложенного на каждое цветное пятно. Рифмующиеся изгибы линий допускают слияние и взаимодополнение цветовых пятен, вполне условно означающих фигуру женщины, ее платье и фон, создавая общее ощущение «ковровости».

ил. 184

Несколько более сухая линейная стилизация на основе все той же S-образной ритмической формулы, уже утратившей всякие смысловые ассоциации с темой воды и потока, определяет строение «Портрета мадам Рансон» М. Дени. И здесь принцип «ковровости» или «гобеленности» делает фигуру подчеркнуто ненатуральной и бесплотной, равнозначной орнаментальному мотиву, законам существования которого она и подчинена.

ил. 183

В одном из номеров журнала Бинга за 1889 год была помещена цветная репродукция гравюры Судзуки Харунобу «Прохлада», напечатанная в зеленовато-оливковых тонах. Не исключено, что под впечатлением от нее и был исполнен «Портрет мадам Рансон», где сходна с Харунобу не только поза, но ритмическое построение в целом.

Основа художественного языка японского мастера — мягкая и плавная, текучая линия — линия женственности, воды, знака инь. Ее легкая пульсация, повторы линии силуэта в рисунке складок одежды создают впечатление объема и неопределенного, но ощущаемого пространства, сглаживают их контраст, делают равнозначными, одинаково принадлежащими плоскости листа.

S-образный изгиб фигуры как бы синтезирует начало и конец движения — наклон чуть запрокинутой головы, поднятой к подбородку руки, соскользнувшей с ноги обуви, — отчего и возникает ощущение естественной грации, задумчивости, неги: сам характер линии у Харунобу передает особенности образа.

Стилизованное изображение мадам Рансон у Дени изначально задумано как некий узор, где жизнь проявляется в причудливой игре линий, их сочетаниях и противопоставлениях, их самодовлеющем значении как главного «героя» картины. Нарочито уплощенный силуэт изображения, «сплавленный» с фоном, и зеленовато-желтый цвет платья, сгармонизированный с красно-рыжим орнаментальным окружением, создают прямые ассоциации с гобеленом.

В отличие от естественного эстетизма японской графики, в эстетизме модерна ощутим привкус нарочитости и искусственности.

Это заметно, в частности, во многих произведениях австрийского художника Густава Климта. Общеввропейское увлечение японским искусством по-особому проявилось в его творчестве. Климт обладал очень ярким декоративным даром. В отличие от современников, он остановил свое внимание на умении японских художников органически сочетать почти натурно воспроизведенные элементы с условно-орнаментальными (как в упомянутой ширме Огата Корина). Климт еще более заострил этот прием, доведя до почти шокирующего диссонанса сопоставление орнаментального фона (в том числе с мотивом стилизованной волны), сливающихся с ним плоскостно трактованных, покрытых густым геометрическим узором

ил. 219 одежда персонажей и натуралистически переданных лиц и рук (картон для фриза Стоклет, 1905—1909; Вена, Австрийский музей прикладного искусства). Использование Климтом золота в виде коллажа или вкраплений в орнаментальный фон отчасти напоминает средневековые мозаики, но одновременно и японские декоративные росписи. Японские текстильные узоры послужили источником для встречающегося у Климта заполнения крупных орнаментальных форм более мелкими. Его пейзажные компози-



207. Сад Дайсэн-ин. 1506

208. Лакомб Ж. Море. Волны. Около 1894

ии, такие как «Березовая роща» (1903, Линц, Новая галерея), по декоративному строю можно прямо сопоставить с росписями ширм японских мастеров — Хисида Сюнсё («Опавшие листья») и Симмомура Кандзана («Осенние деревья»).

От иконографических заимствований мотивов японского искусства, затем усвоения некоторых средств и приемов его изобразительного языка европейская живопись получила импульсы к ускоренному развитию собственных художественных устремлений.

Не меньшие метаморфозы наблюдались и в сфере предметного творчества.

Как уже отмечалось, Бинг в своем журнале призывал французских мастеров прикладного искусства перейти от цитатного использования модных японских мотивов к овладению принципами построения формы, об-

ращаясь, подобно японцам, к природе как источнику вдохновения. Позднее он писал о своем понимании органической формы как соответствия предмета логике его назначения и материала, выявления его целостной архитектуры и роли каждой детали.

Искомая модерном органическая форма даже у таких мастеров, как Галле, Тиффани, Лалик, а вслед за ними у множества художников стекольных и керамических производств, ювелирного дела, проявилась первоначаль-



ил. 199

льно в прямом воспроизведении природных объектов (как, например, лампа Галле в виде грибов) и лишь позднее в отказе от тектоники предмета и выделения несущих и несомых частей, что было характерно для европейского «ордерного» мышления. Определяя это принципиально новое понимание, А. ван де Вельде писал, что «для нового восприятия масса и пространство, несущее и несомое, позитивное и негативное являются равнозначными по своей значительности и соразмерности началами формы»⁹. Тогда декор не «украшает» предмет, но сплавляется с ним, подчиняясь логике конструкции и материала.

Именно такая концепция была свойственна японскому прикладному искусству. На многочисленных примерах можно убедиться в том, что художник ощущал предмет в его пространственной жизни, отчего декор, не подчиняясь геометрическому объему, свободно располагался по всей по-

- ил. 195 верхности, как, например, на чайнице золотого лака из коллекции Государственного музея Востока в Москве. Ветки глициний «свисают» с крышки на тулово в соответствии с природой этого цветка, охватывая, оплетая объем.
- ил. 191 На шкатулке Огата Корины с изображением мостика и ирисов (начало XVIII в. Токио, Национальный музей) декор свободно переходит с крышки на боковые плоскости, облекая объем, подобно ткани. Не удивительно, что японский мастер украшал и внутренние поверхности шкатулки росписью, менее насыщенной, деликатной, как бы погруженной в «темноту» внутри предмета.



209. Ван де Вельде А. Пейзаж с группой женщин. Аппликация. 1893

Важнейшей составляющей концепции предметной формы в японском искусстве было отношение к материалу и его эстетическим свойствам. Избегая имитаций, мастер стремился выявить собственные возможности дерева, металла, лака. Это особенно явно в керамике, где гончар подчеркивал мягкость и вязкость глиняной массы в чашке, вылепленной от руки, и, напротив, безукоризненную точность геометрической формы и белизну в фарфоровых изделиях. Свойственное японским мастерам ощущение красоты фактуры, извлечение эстетического эффекта из сопоставления блестящего и матового, пористого и гладкого, то есть того, что в конечном итоге и определяло «мистическое свойство технического и эстетического совершенства» японских изделий¹⁰, не прошло незамеченным европейскими художниками стиля модерн и подтолкнуло их к собственным открытиям.

Приравнивая создание предмета декоративно-прикладного искусства к работе живописца над картиной—«красивой вещью», по выражению М. Дени,—они естественно пришли к идее синтеза искусств и создания

единой эстетически организованной среды. И в этом исторический опыт Японии оказался полезным и плодотворным.

Стоит напомнить, что в своем движении к пониманию японской концепции формы европейская архитектура прошла те же этапы, что и другие виды



210. Ван Гог В. Арльские дамы. Воспоминание о саде в Эттене. 1888

искусства. Одним из первых вестников японизма был построенный Э. У. Годвином для Уистлера «Белый дом» в Лондоне (1877) со стенами, покрытыми золотой фольгой, циновками на полу и специальной, выполненной по проекту того же архитектора «англо-японской» мебелью. И лишь к 90-м годам освоенные изобразительным творчеством новые композиционные принципы, уже утратившие в сознании современников прямые связи с японским искусством, дали реальные плоды в архитектуре, в частности, в работах В. Орта и А. ван де Вельде с их главным вниманием к решению внутреннего пространства здания.

Ничего не зная об афоризме древнекитайского мудреца Лао-цзы, что реальность здания—не стены и крыша, а внутреннее пространство, в котором живут¹¹, как своего рода мировоззренческой основе восточной архитектуры, ведущие европейские зодчие пришли к идее проектирования «изнутри наружу», когда план здания, функциональное назначение помещений определяют внешний объем и его особенности.

Идея органичной формы была неразрывно связана с идеей непрерывного движения, свободного развития, воплощенной в тех орнаментальных построениях, о которых уже шла речь, и имевших первоисток образ потока или волны.



211. Хайне Т. Танец с вуалями. 1890-е

212. Дени М. Апрель. 1892

Вряд ли случайно мотив волны был выбран Ф. Шехтелем для решетки особняка Рябушинского на Малой Никитской улице в Москве (1900—1905). Он воспринимается как эпиграф ко всему сооружению. Эта тема доминирует и в декоративном убранстве интерьера, особенно парадной лестницы и столовой. Маловероятно, что это было связано с модной иконографией модерна. У Шехтеля не было случайных деталей, мотив «работал», являясь органической частью структуры здания и выражая ее суть. Он был для Шехтеля не просто одним из многочисленных вариантов декора, но неким принципом построения архитектурной формы, где основной как раз была идея развития, непрерывности и роста. Поэтому узор ограды может быть интерпретирован как своего рода код, где зашифрован пластический замысел произведения.

Мотив волны и орнаментальное его включение в образную ткань подводит к пониманию ритмической организации пространства особняка, гармонизации элементов конструкции, соотношения утилитарного и эстетического начал. И здесь неожиданно обнаруживаются гораздо более глубокие

и на первый взгляд труднообъяснимые «касания» принципов архитектурного мышления Шехтеля с традиционным японским зодчеством.

Если сопоставлять особняк Рябушинского и упоминавшийся загородный императорский дворец Какура близ Киото, то заметны сближения на разных уровнях — от пространственно-планировочных решений до внимания к деталям отделки, обрабатываемому материалу.

Известно, что американский архитектор Ф. Л. Райт еще в 1890-х годах прямо использовал опыт японской архитектуры, иногда почти цитатно, и сам писал об этом, противопоставляя его опыту послеренессансного европейского зодчества.



В отношении Шехтеля нет документальных свидетельств даже его знакомства с японской строительной практикой. Можно предположить, что подобно тому, как Ван Гог, копируя японские гравюры, извлекал из них художественную информацию гораздо большую, чем давал обычный «скользящий» взгляд зрителя или даже коллекционера, так и Шехтель из появившихся многочисленных изданий, посещения выставок мог много узнать, тем более что все это было близко его собственным размышлениям и практическим поискам.

В обстоятельной статье о природе и типологии модерна Е. И. Кириченко не случайно подробно останавливается на характерном не только для Шехтеля, но и многих его современников интересе к готике и древнерусскому искусству¹². Там Шехтеля привлекали и формы и декоративные мотивы, но более всего свойственные средневековым художественным системам принципы пространственного мышления, связанные с целостностью мировосприятия и определявшие органичность архитектурных форм. Средневековой по типологии была и японская художественная культура. Возможно,

в этом кроется объяснение чертам сходства с японской архитектурой в работах Шехтеля, в частности в особняке Рябушинского.

В архиве Шехтеля не сохранилось никаких сведений об интересе к Японии, но известно, что он выписывал множество специальных журналов по современному искусству, где, безусловно, содержались материалы о влиянии японского искусства на европейское. Не исключено, что во время



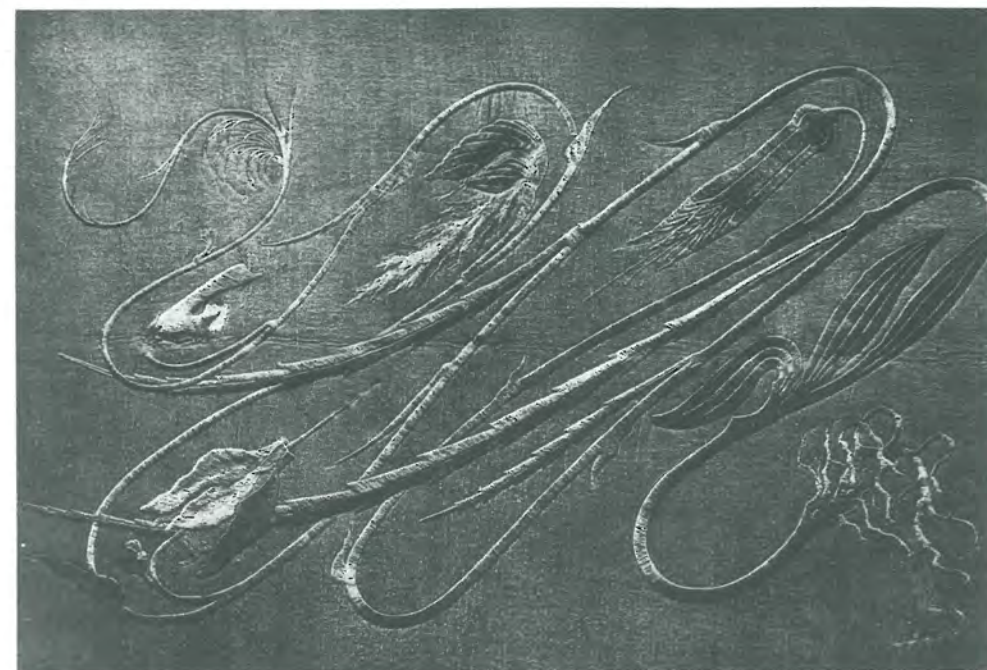
213. Бёрдсли О.
Заставка к книге
«Смерть короля
Артура». 1893—1894

214. Экман О. Ковер
с лебедями. 1897

215. Обрист Г.
Цикламен (Удар бича).
1895

216. Эндель А. Рельеф
над входом
в фотоателье
«Эльвира». 1895—
1898

регулярных поездок в Европу Шехтель бывал в Париже и мог посещать салон Бинга и держать в руках его журнал¹³. Ясно, что архитектор был в курсе идей, занимавших европейских коллег. Работая над русским павильоном на Международной выставке в Глазго, Шехтель не мог не заинтересоваться творчеством Ч. Макинтоша, одного из ярких представителей модерна. В подчеркнутой графичности его произведений — отделке интерьеров, в конструкции мебели — ощущается связь с образами традиционной японской архитектуры. И не случайно, что будучи одним из организаторов Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля, открывшейся в Москве в конце 1902 года, Шехтель пригласил для участия в ней именно Макинтоша и Ольбриха как выразителей этого «нового стиля».



Интерес к японскому искусству, стойко сохранявшийся в Европе, обозначился и в России в середине 90-х годов, особенно после состоявшейся в Петербурге в 1896 году выставки японских гравюр из коллекции Китаева. Влияние японцев на художественный процесс было отмечено И. Грабарем в статье 1897 года «Упадок или возрождение?», что может служить указанием на общественное осознание ценности восточных идей для современного творчества. Рассуждая о работах Шехтеля, в особенности об особняке Рябушинского, исследователи отмечают некое «японское начало» в рисунке резьбы на дверях, элементах декора столовой, вызывающих ассоциации с японской графикой¹⁴. То же можно отметить в обостренном внимании



217. Кацусика Хokusай. Поющие ворота в провинции Ава. «Манга», вып. VII. 1817

к безукоризненному совершенству деталей — исполнению металлических ручек, оконных рам, изощренной пластике каменной лестницы, сохраняющей образ волны и будто застывшей морской пены.

ил. 222 Высшая степень рукотворного мастерства, воплощенного в самой малой детали — характерная черта творчества японских мастеров, в том числе и в архитектуре. Это связано с особенностями мировосприятия, когда любая деталь — проявленная текстура деревянных опор или белая рисовая бумага, затягивающая наружные стены-окна, — не только элемент художественного ансамбля, но органичная часть целого, в которой это целое отражается и воплощается.

ил. 226 У Шехтеля внимание к деталям — свойство его натуры художника-универсала, проектирующего не просто внутреннее убранство дома, но его атмосферу и психологический комфорт обитателей. Это предполагает соот-

ветственное отношение к среде в целом, ее эстетической организации и как ансамбля интерьера и как части окружающего природного пространства.

И здесь вновь напрашивается сравнение с японским дворцом Кацура, где сочетаются изысканная простота, совершенство композиции в целом и каждого ее компонента — от расположения главного здания и павильонов



218. Билибин И. Я. Волна. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905

в саду до рисунка дорожек, очертания водоема, размещения растений. Дворец Кацура построен по принципу приращения объемов, образующих зигзаг, что определяет активное взаимодействие с окружающей природной средой и необходимость перемещения для постепенного восприятия целостного образа сооружения. Такое же «приращение» пространства свойственно и интерьерам главных зданий дворца, где раздвигающиеся панели-фусума дают возможность изменять размеры и конфигурацию помещений. Заключенная в самой архитектурной форме идея движения определяет и понимание среды как динамической целостности, подверженной воздействию меняющихся условий и ситуаций.

В интерьерах Кацура почти отсутствуют специальные декоративные элементы, которые мешали бы естественным «картинам», открывающимся



219. Климт Г. Картон для фриз Стоклет. 1905—1909

220. Климт Г. Березовая роща. 1903

дворца спланирован с учетом времени года и освещения, способных произвести наиболее сильное впечатление. Например, имеется специальная открытая терраса для любования полной осенней луной. Точно так же не случайны пейзажные сцены, предстающие перед человеком, идущим по дорожкам сада. Сама конфигурация каждой дорожки из плоских природных камней была рассчитана так, чтобы влиять на шаг и взгляд идущего — то вниз под ноги, то перед собой, чем и достигалась последовательность определенных впечатлений.

В особняке Шехтеля отказ от принципа фасадности также создает необходимость движения, энергетического взаимообмена пространства и массы, и образ здания возникает как сумма впечатлений в результате обхода, удаления и приближения, взгляда с разных точек зрения. А выверенная дозировка впечатлений в интерьерах особняка Рябушинского — их главная художественная особенность. «Взаимодействие статичного ядра лестницы



ил. 225 и комнат, меняющих по мере движения свое место по отношению к ней, создают трудно передаваемое ощущение соотнесенности каждого помещения с главным и друг с другом... На втором этаже пространство парадной лестницы легко и естественно перетекает в пространство открытой в нее площадки. Как и в особняке З. Г. Морозовой, лестница спланирована с таким расчетом, что при взгляде в ее сторону, от нее и по мере движения по ней происходит постоянная смена картин»¹⁵.

Соразмерность целого и частей, их гармонизация в особняке Рябушинского основаны на едином модуле (соотношение квадрата и его диагонали), определяющем размеры и высоту помещений, окон, вплоть до форм мебели, пропорций и местоположения ограды¹⁶.

Средневековая японская архитектура основывалась на модульной системе, и хотя размеры модуля менялись, сам принцип оставался неизменным. Как отмечает известный архитектор К. Танге, этот принцип исходил

не столько из соображений конструктивной целесообразности, сколько из чисто эстетических критериев¹⁷.

Осмысление конструктивных утилитарных элементов с точки зрения их художественной выразительности было традиционным свойством японской архитектуры, а в таком произведении, как дворец Кацура, получило наиболее совершенное проявление, которое можно определить как высший порядок. «Понятие порядка возникает из глубокого осмысления природы, проявляясь в геометрической стоечно-балочной конструкции японских построек. Это архитектурный порядок, основанный не столько на геометрических или физических принципах, сколько на эстетических...» — пишет К. Танге о дворце Кацура¹⁸. Эстетизм построек дворца, особенно остро ощущаемый глазом европейца, проявляется в сопоставлении текстур разных пород дерева, чередовании и ритмической организации на дорожках камней разного размера и фактуры, а в интерьерах, лишенных объемных предметов, — градацией зеленовато-коричневых тонов циновки на полу, ничем не закрытого деревянного каркаса и контрастно выделяющихся ярkobелых раздвижных стен. Несколько аскетическое пустое пространство, подобно фону в живописи тушью, само становится носителем художественного смысла. В павильонах сада, часть которых предназначалась для музицирования или ритуального чаепития, функции помещений влияли на конструктивные особенности интерьеров, в частности на размеры и расположение окон, что было связано с необходимостью дозировать освещение в зависимости от времени года и суток. Как известно, аналогичная подчиненность формы функциональному назначению в модерне так же появилась в нерегулярности расположения оконных проемов, ставшей одним из признаков этого стиля в архитектуре.

В японской традиции дом ощущался как часть природной среды, «временное» взятая человеком для своих нужд. Недаром в эссе «Похвала тени» известный писатель Д. Танидзаки сравнивал японский дом с зонтом, раскрытым над головой (появление формулы «мой дом — моя крепость» было в принципе невозможно в Японии). Теснейшее взаимодействие с природной средой предполагало свободное размещение здания в пространстве и необходимость сада, пусть самого маленького, как обязательного компонента.

Особняки модерна как бы игнорировали регулярность уличной застройки и располагались в городской среде, как если бы не было ее регламентирующих условий. Особняк Рябушинского не может существовать вне самой скромной свободной территории, окружающей здание, и в этом еще одна черта близости его принципов как архитектурного организма с традиционными японскими постройками. Необходимость «движущегося» пространства вокруг особняка возвращает нас к образу-коду — узору решетки, определяющей границы ансамбля. И здесь стилизованный крутой завиток волны — это ключ, помогающий пониманию смысла произведения Шехтеля и открывающий путь постижения этого смысла через спиральное движение, как мысленное, так и реальное перемещение в пространстве, — недаром от «профанического» пространства вестибюля художник вел человека в расположенную на самом вершине молельню.

Сопоставления произведения Шехтеля с японской архитектурой, безусловно, гипотетичны. Но модерн в целом был эпохой, впервые заинтересовавшейся не просто внешними признаками Востока, как это было во времена стиля шинуазри, но синтезировавшей важнейшие принципы формообразования, свойственные внеевропейским культурам, в первую очередь японской. Тем самым модерн сыграл огромную роль в движении европейского искусства к открытиям, ознаменовавшим начало XX века.

XII Японские влияния в русском искусстве рубежа веков

Рассуждения о работах Ф. Шехтеля и его «соприкосновениях» с японским искусством служат переходом к еще одной теме — японских влияниях на русское искусство конца XIX и начала XX века.

Интерес к японскому искусству стал заметен в России в конце 90-х годов. В значительной мере это было связано с европейскими веяниями, но не только с ними. К этому моменту русское искусство, в первую очередь живопись, в результате собственного развития подошло к решению проблем, близких тем, которые стояли перед европейскими мастерами, плодотворно использовавшими японский опыт. Знакомство с произведениями импрессионистов, а затем Гюгена и художников стиля модерн было одним из путей косвенного освоения уроков японского искусства. Как и в XVIII веке в случае с шинуазри, Европа выступала в роли посредника между Россией и Японией, хотя географическое положение, казалось бы, обещало обратное.

Важным событием в непосредственном знакомстве русской публики с японским искусством стала выставка из коллекции С. Н. Китаева, показанная в Петербурге в 1896 году, а на следующий год и в Москве.

Сергей Николаевич Китаев, морской офицер, плававший на судах Тихоокеанского флота, ходивших в Японию, был одним из первых в России страстных любителей и собирателей японского искусства, он приобретал живопись, гравюры, иллюстрированные книги, произведения прикладного искусства через местных японских агентов или непосредственно в мастерских художников. Особенно увлеченный творчеством Хокусаи, он собирал все связанные с ним материалы и даже специально побывал на его могиле.

По замыслу коллекционера, выставка в Петербурге имела главным образом просветительские цели, но одновременно была обращена и к мастерам искусства, о чем сам Китаев писал вице-президенту Академии художеств: «Проведя в Японии почти 3 1/2 года, я собрал до 250 японских картин, несколько сотен этюдов, эскизов и несколько тысяч цветных гравюр. В числе художников есть представители всех школ японской живописи, почему выставка их произведений может дать понятие о японском искусстве. Желая познакомить русское общество со своеобразным японским искусством, позволю себе просить на обычных условиях помещение в Императорской Академии художеств, именно Тициановскую залу, а если бы она не вместила всего, то и часть круговой картинной галереи, для помещения щитов с наиболее интересными цветными гравюрами и раскрашенными фотографиями. Этих последних у меня более 1000 штук, расположенных последовательно в известной системе, чтобы можно было составить себе представление о живописном быте японцев, о красивой обрядности их религии, о выдающихся архитектурных сооружениях и наиболее красивых пейзажах. Это покажет русским художникам оригинальные мотивы картин, которыми изобилует Страна восходящего солнца. Чтобы охарактеризовать задачи и краткую историю тысячелетия японской живописи, я хочу прочесть 3 публичных лекции, иллюстрируя их туманными картинками, сделанными в Японии...»¹.



221. Дворец Кацура. XVII в.

222. Дворец Кацура. Ручки раздвижных панелей стен

О высоком качестве коллекции Китаева, большая часть которой в настоящее время находится в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, свидетельствует оценка, данная ей таким выдающимся авторитетом, как профессор Окакура Тэнсин, тогдашним директором Токийской академии художеств, осматривавшим ее во время пребывания Китаева в Японии. «Мы на многом подолгу останавливались, и я выслушивал его мнение. Многие произведения он очень одобрял и хвалил»,— писал об этом впоследствии Китаев². В отличие от многих европейских путешественников, приобретавших модные тогда японские изделия, Китаев, сам рисовавший и писавший акварелью, преследовал не коммерческие цели, но заботился в первую очередь о качестве произведений, с которыми он хотел познакомить Россию. Позднее в одном из писем члену Общества друзей Румянцевского музея В. Горшанову Китаев писал: «Я объездил всю Европу, за исключением Испании, Португалии и Балканского полуострова, осматривая музеи и частные коллекции, а в 1910 году в Лондоне видел сокровищницу старого искусства Японии, вывезенную по особому декрету микадо по случаю англо-японской выставки, единственный раз за все существование Японии... Я видел ее как член франко-японского общества... и имел счастливый случай сравнить какэмоно, имеющиеся в моей коллек-





ции, с выставившимися. Из вышеизложенного я убедился, что мое собрание занимает второе место в Европе по достоинству и количеству...»³.

Китаев не только изучал произведения из своей коллекции, но следил за новейшими изданиями, приобретая все, что касалось японского искусства. Во время демонстрации выставки в Историческом музее в Москве он читал публичные лекции, способствовавшие пониманию японской живописи и графики и росту интереса к Японии. Многие русские художники проявили значительное внимание к японскому искусству и занялись собиранием гравюр. Самыми большими энтузиастами были И. Грабарь, С. Щербатов, А. Бенуа, а позднее Д. Митрохин, В. Горшанов, А. Остроумова-Лебедева и другие.

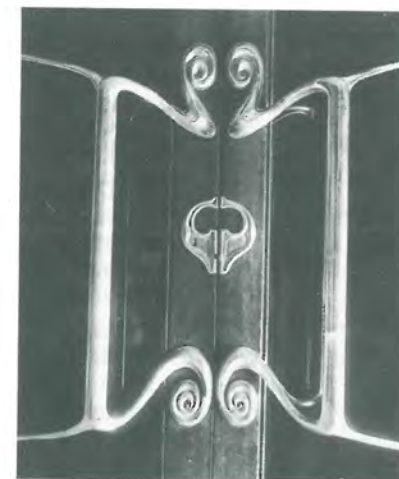
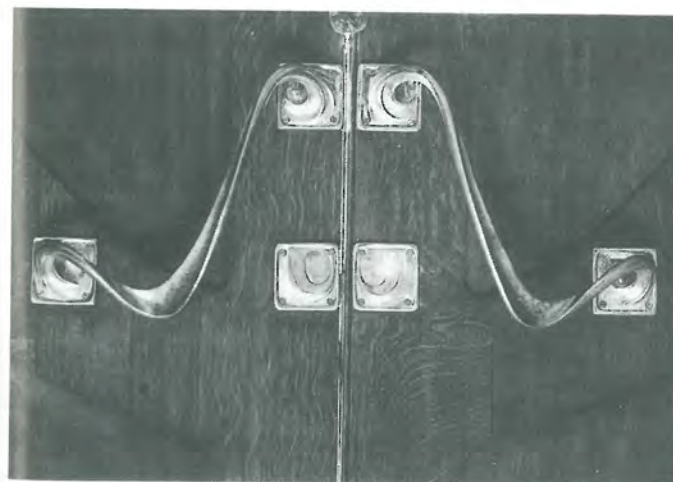
В начале нашего столетия состоялся уже целый ряд выставок: в 1901—1902 годах из собрания С. А. Щербатова, в 1905 году были показаны гравюры, привезенные господином Хасэгава, в том же году состоялась еще одна экспозиция из собрания Китаева, в 1906 году — Выставка китайских и японских произведений искусства и промышленности, предметов культа и обихода из коллекции Н. Н. Колобашкина. Стали появляться публикации как в широкой прессе, так и в специальных изданиях. После выставки из собрания Щербатова в 1903 году вышла первая на русском языке работа И. Э. Грабаря «Японская цветная гравюра на дереве». Несмотря на трагический для России исход русско-японской войны, не были прерваны начинавшиеся культурные контакты и сохранялся интерес к японской культуре, в особенности к литературе. В 1904 году вышел перевод фундаментального труда Астона «История японской литературы». В 1908 году в журнале «Северное сияние» был напечатан очерк Г. Рачинского «Японская поэзия», позднее изданный отдельной книгой. В 1913 году в Петербурге были опубли-

223. Шехтель Ф. О. Особняк
Рябушинского. 1900—1905

224. Шехтель Ф. О. Особняк
Рябушинского. Решетка

225. Шехтель Ф. О. Особняк
Рябушинского. Лестница

226. Шехтель Ф. О. Особняк
Рябушинского. Дверные ручки





227. Борисов-Мусатов В. Э. Водоем. 1902

ликованы прочитанные двумя годами ранее лекции японского литературоведа Ямагути Моити. Опыт перевода с европейских языков японской классической поэзии предпринимали Брюсов, Бальмонт, Хлебников, Белый.

Все больший интерес в русском обществе вызывали путевые заметки, описания Японии, ее быта и культуры. В самых популярных массовых журналах — «Русское богатство», «Вокруг света», «Нива», «Задумчивое слово» и многих других — публиковались переводы японских сказок, стихов, легенд. Серьезные исследования начались в Обществе русских ориенталистов, Японо-Российской ассоциации, Обществе востоковедения, Восточном отделении Императорского русского археологического общества, Петербургском университете.

Очень важным для художественной общественности России было осознание того воздействия на современный художественный процесс со стороны японского искусства, которое так явно проявилось в Европе. Известно, что французские художественные критики заговорили об этом еще в 70-е годы, в частности, Ф. Бюрти впервые употребил термин

«японизм» в 1872 году. В последнем, тридцать шестом номере журнала Бинга о воздействии на европейское искусство японцев рассуждал Р. Маркс. В России одним из первых писал об этом И. Грабарь в статье «Упадок или возрождение?» (1897): «Трудно сказать, с какого момента появились первые признаки, свидетельствовавшие о начинавшемся недовольстве против принципов реализма. Можно только заметить, что сильнейшее выражение этого недовольства, неудовлетворенности совпало с появлением в Европе новой художественной волны, которая всколыхнула весь мир искусства. Она явилась с далекого Востока в лице японцев.



228. Борисов-Мусатов В. Э. Изумрудное ожерелье. 1903

Отсюда начинается уже история современного искусства, его последнего фазиса, его новейших стремлений, направлений, течений.

В первой половине нашего столетия в Японии жил и работал гениальный художник, в котором, как в фокусе, соединились все достоинства японского искусства: гармония красок, наблюдательность, мастерство, вкус, умение схватывать движение. Это был Хокусаи. Ему Европа обязана многим⁴.

Позднее Грабарь с еще большей определенностью повторил: «Без японцев нельзя себе представить появление Клода Моне, Дега, Уистлера и всего, что связано с этими тремя именами, то есть в сущности добрую половину современного искусства»⁵. И пророчески предсказал: «Очевидно, не все еще взято у них, и найдется еще не мало художников, которые сумеют высмотреть в этом утонченнейшем искусстве много такого, что может быть еще перенесено на европейскую почву»⁶.

Когда в 1908 году была опубликована первая на русском языке переводная монография Садакити Гартмана «Японское искусство», читатели нашли там целый раздел, озаглавленный «Влияние японского искусства на запад-

ную культуру»⁷. Достоин внимания, что часть иллюстраций в книге была сделана с произведений из коллекции Китаева.

О влиянии японцев на Мане и Бёрдсли писал и С. Маковский в книге «Страницы художественной критики»⁸.

В эти же годы появились японизмы в работах русских графиков. Постоянно бывая в Европе, они восприняли само внимание к японскому искусству и первоначально, как и их французские коллеги, не смогли избежать прямого цитирования. Так, под впечатлением Хиросигэ были исполнены ранние пейзажи А. Остроумовой-Лебедевой «Луна» и «Мыс Фиолант» (1904)⁹. Можно вспомнить одну из иллюстраций И. Билибина к «Сказке о царе Салтане» (1905) с изображением волны, очень близкую гравюре того же Хиросигэ «Водоворот Наруто в провинции Ава». Сходными мотивами Хокусая и Хиросигэ навеяна и «Волна» Фалилеева (1909). Было заметно как прямое, так и косвенное воздействие японской графики в работах Д. Митрохина. Увлеченно собирал японские гравюры Г. Нарбут. Исследователи отмечают прямые ассоциации его книжных иллюстраций («Теремок. Мизгирь», 1909) с произведениями Хиросигэ¹⁰. Учившийся у Валлотона Ю. Анненков через него воспринял интерес к японской графике и освоил некоторые ее особенности.

Известно повышенное внимание к японскому искусству М. Волошина, который одно время, живя в Париже, даже хотел совершить путешествие в Японию (в 1902—1903) для изучения искусства, но ограничился знакомством с гравюрами из собрания Национальной библиотеки и признавался позднее, что они оказали воздействие на его собственный стиль: «В методе подхода к природе, изучения и передачи ее я стою на точке зрения классических японцев (Хокусая, Утамаро)»¹¹.

Отчасти от своего учителя Уистлера переняла увлечение японцами Остроумова-Лебедева. В ее «Автобиографических записках» не только упоминается о большом интересе к японской гравюре и нэцкэ в самом начале века в России и охватившей многих страсти к коллекционированию, но содержатся тонкие наблюдения, касающиеся художественных достоинств работ японских художников. «Меня в них привлекали характерные черты японского искусства—сочетание реального с фантастическим, условного с действительным и необыкновенная легкость передачи мгновенности движения. Но помимо этого меня особенно интересовала техника резьбы и печатания цветных гравюр. Старинные японцы свое печатание гравюр довели до совершенства. Градация тона, зависящая от увеличения или уменьшения давления, печатание с вырезанной доски без краски, то есть белым по белому, причем резьба заметна только от скользящего света по поверхности листа, переход одного тона в другой, то внезапный, то постепенный,—все это давало мне массу материала для изучения. Я уже не говорю про неожиданные и изысканные сочетания тонов в этих гравюрах. Мои товарищи еще больше меня увлекались японским искусством, и каждый из них стремился собрать для себя хорошую коллекцию гравюр»¹².

С 90-х годов XIX века косвенное японское воздействие, передававшееся через знакомство с европейским искусством, стало заметно в русской живописи. Как было замечено, Европа выступала тем посредником, который помогал обратить более пристальное внимание на японское искусство, но, кроме того, представляла, так сказать, результаты собственного освоения японских уроков в творчестве мастеров, принадлежавших к разным стилевым направлениям и решавших разные художественные задачи.

В. Э. Борисов-Мусатов хорошо знал французскую живопись. Он несколько лет учился у Кормона в Париже и соприкоснулся с той атмосферой увлечения японцами, которая сохранялась уже несколько десятилетий. Сам он не стал японофилом, но то, что делали его французские коллеги, не могло пройти незамеченным. Внутренне он был близок многим из них, в особенности художникам группы «Наби», весьма популярным в России, метод которых имел черты сходства с его собственным¹³.



229. Врубель М. А. Кувшинки. 1890-е

Любопытное совпадение состоит в том, что «японцем» друзья прозвали Боннара и такое же прозвище, еще до поездки в Париж, получил Мусатов. Значит, было что-то, что наводило на мысль о существовании какого-то «японского начала» у того и у другого, может быть, свойство увидеть в самой натуре возможность ее декоративного преобразования, орнаментализации форм для их гармонической упорядоченности. Действительно, когда любишь полотна Борисова-Мусатова, на которых изображены нежные, погруженные в мечтание, молчаливые и почти неподвижные фигуры женщин, всплывают в памяти картины художников «Наби», например «Сад чистых дев» Дени, но одновременно и образы японского художника Харунобу или листы с красавицами Утамаро. Ни о каком внешнем сходстве тут, конечно, не может быть и речи.

Мусатов сопоставим с японскими мастерами органическим соответствием всех элементов композиции его картин друг другу, фигур и природного фона, нарядов героинь и их спокойных, плавных, чуть замедленных

движений. Все это подчинено тому, чтобы обозначить внутреннее состояние персонажей и тем самым открыть созерцающему картину зрителю путь к той единственной верной тональности, в которой раскроется ему смысл произведения. Не удивительно, что лица женщин у Мусатова так же похожи друг на друга, как лица красавиц Харунобу. Содержание внутренней жизни героинь «Изумрудного ожерелья», «Весеннего вечера», их настроения раскрываются через сложную ритмику поз, сдержанных жестов, соотношения силуэтов, получающих отзвук в элементах пейзажа и архитектуры и образующих не просто впечатление музыкальной мелодии, но сложного переплетения мелодических линий и контрапунктного их наложения¹⁴.

ил. 227

Можно сопоставить «Водоем» Борисова-Мусатова (1902, Москва, Государственная Третьяковская галерея) с гравюрой Утамаро «Красавица перед зеркалом», хотя мотив отражения, использованный обоими художниками, лишь первая внешняя ассоциация, и понятно, что это разные художественные миры. Гораздо существеннее другое. Оба мастера, таких далеких в грамматике и лексике своего языка, сближаются в попытке зафиксировать некое душевное состояние, передать безмолвный диалог — с собственным отражением у героини Утамаро и погруженных в тихую задумчивость женщин Мусатова. В обоих случаях реальное смыкается с нереальным, вещественное открывает путь к потаенному. Важная деталь этого «пути» — пространственная пауза, столь существенный в японском искусстве «пустой» фон, о котором уже неоднократно шла речь, а у Мусатова эту паузу заполняет отраженный в воде, «перевернутый», эфемерный мир, существующий на плоскости картины в виде цветочных пятен разной интенсивности. И у японского графика, и у русского живописца рифмующиеся округлые линии, их плавный бег, то ускоряющийся, то останавливающийся или прерванный другими линиями, создают атмосферу тихой погруженности в грезы и одновременно дают ключ к неоднозначным смыслам, не вполне определенным и требующим участия творческой фантазии зрителя, подчиненного завораживающей красоте самой живописной поверхности картины Мусатова и тонких цветовых сочетаний гравюры Утамаро.

ил. 228

Еще значительнее пространственная пауза в «Изумрудном ожерелье» (1903, Москва, Государственная Третьяковская галерея) с его асимметричной композицией, разомкнутой в обе стороны и фиксирующей момент недолгой остановки в медленном, плавном движении группы женщин. Здесь «пауза» заполнена цветами и листьями какого-то фантастического луга или лесной поляны, чья зелень пронизывает все полотно — лица и платья героинь, — затухая, вспыхивая, влияя на все иные цвета, подчиняя их своей «изумрудной» власти.

Живописная техника Мусатова, качества его мазка, фактуры, способ проработки поверхности, а не только метод преобразования мотива в декоративную целостность, по справедливости дают основания сравнивать его картины с гобеленом и панно. Недаром сам художник назвал одну из своих картин «Гобелен». Правда, в отличие от японских расписных ширм и подражавших им работ Боннара и Вюйара, совмещавших картину и вещь, произведения Мусатова не порывали полностью со «станковостью» и тем самым сохраняли свою изначальную «европейскую природу».

Конечно, лиризм и одухотворенная поэтичность русского художника пришли к нему не из Японии. Он — продолжатель традиций великой русской литературы и русской живописи, как и его гениальный современник М. А. Врубель.



230. Бакст Л. С. Беотийка. Эскиз к балету Черепнина «Нарцисс». 1911



231. Бакст Л. С. Ужин. 1902

ил. 229 Сопоставление работ Врубеля с японцами еще более условно, и речь может идти о неких «совпадениях», свойственных вообще мастерам стиля модерн, например его акварели «Кувшинки» (1890-е, Музей-усадьба Абрамцево), имеющей сходство с упоминавшимися работами на ту же тему К. Моне (фриз для музея Оранжери в Париже), с принципами построения декоративной росписи у японских мастеров. О «японском субстрате» в русской живописи 90-х годов и начала века можно говорить лишь как об одном из стилизованных проявлений модерна, общих с европейскими школами. У Врубеля подобные черты появились раньше, чем у других русских художников¹⁵. Они обозначились через его необычайный декоративный дар в живописи («Девочка на фоне персидского ковра», 1886), в тяготении к предметному творчеству, получившему блистательное развитие в абрамцевском кружке, в осмыслении среды как единого художественно организованного пространства (совместные работы с Ф. Шехтелем в готических интерьерах особняка Морозовой в Москве).

ил. 230 Точно так же условно можно говорить о приметах японизма в европейском уже варианте в театральных работах Л. Бакста. В качестве характерных примеров можно напомнить его эскизы — «Беотийку» (к балету Черепнина «Нарцисс» 1911 года) или «Нижинский в роли фавна» (к балету Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» 1912 года) с их вращательным движением S-образных форм, изощренной орнаментальностью композиции в целом и каждого ее фрагмента.

ил. 231 Более ранняя картина Бакста «Ужин» (1902, Санкт-Петербург, Государственный Русский музей), где изогнутая фигура сидящей за столом женщины с силуэтом черного платья и большой шляпы, как аппликация наложенных на светлый уплощенный фон, вызывает ассоциации и с работами французских художников и с японскими гравюрами использованием некоего «усредненного» пластического языка, свойственного времени.

Может быть, более плодотворными были для русской живописи японские уроки, усвоенные Гогеном и через него ставшие частью творческого метода таких разных художников, как П. Кузнецов, К. Петров-Водкин, Н. Гончарова, М. Ларионов и некоторые другие¹⁶.

ил. 232 «Натюрморт с японской гравюрой» П. Кузнецова (1912—1913) был не просто данью увлечения японским искусством, но своего рода итогом собственного значительного этапа в творчестве, ознаменованного работами «Степного цикла»¹⁷. В них не было никаких намеков на реалии Дальнего Востока, но созвучие метода художника тому, что было самым существенным у японцев, и отчасти у Гогена. Известно, что Кузнецов в 1906 году посетил в Париже ретроспективную выставку Гогена. Его картины произвели на русского художника большое впечатление прежде всего лирической интерпретацией цвета и обобщенностью форм, что было внутренне близко Кузнецову¹⁸. Как и Гоген, он постоянно возвращался к одним и тем же сходным мотивам, создав свою собственную устойчивую иконографию. С французским мастером сближает Кузнецова принципиальная декоративность его работ с преобладанием в структуре произведения музыкально-ритмического начала над натурно-изобразительным, что было «извлечено» европейской живописью из японского искусства.

Косвенные, японские по происхождению импульсы были получены Кузнецовым через влияние Борисова-Мусатова, земляка и высоко почитавшегося учителя. Как и у Мусатова, повороты фигур, их расположение по отношению друг к другу закрепляли в материально-телесных формах духовные свойства¹⁹ и становились средством достиже-

ил. 233

ния гармонии как ощущения целостности мира, включенности человеческой жизни в жизнь природы, Вселенной. Здесь, а не в чем-то внешнем выявляется близость произведений Кузнецова японским мастерам и их пониманию мировой гармонии как всеобщей ритмической упорядоченности бытия. Лучшее тому доказательство — один из шедевров Кузнецова «Мираж в степи» (1912, Москва, Государственная Третьяковская галерея) с его строгой симметрией и почти зеркальной повторностью по отношению к центральной оси, но при этом свободной разомкнутостью пространства и условностью «зарифмованного» цветового решения.

Орнаментально-декоративный строй произведений Кузнецова 1910-х годов — это и его индивидуально проявленное качество и одновременно свойство стиля эпохи, так много воспринявшего от японского искусства. Созвучные друг другу линейные и цветовые элементы в «Натюрморте с японской гравюрой» как бы указывают на далекий первоисточник тех составляющих стиля и метода художника, которые нашли наиболее полное выражение в таких работах, как «Мираж в степи», «Стрижка овец», «Вечер в степи», «Дождь в степи».

«Натюрморт с японской гравюрой» вызывает естественное желание сравнить его с одноименной работой Гогена, которую Кузнецов, скорее всего, видел на выставке 1906 года. У французского мастера эстамп с крупно исполненной головой актера Кабуки, как и у Кузнецова, помещен в центре на нейтральном желтом фоне, но в содержании произведения главная роль отведена не ему, а двум букетам, противопоставленным друг другу. У Кузнецова воспроизведение гравюры Утамаро с изображением красавицы есть некое обращение к далекому собеседнику-коллеге с должным пиететом, с поднесением «даров» в виде стоящих по обе стороны предметов. Они ритмически «откликаются» гравюре в аналогии линейного рисунка: лицо — ваза, прическа — листья цветка, вырез платья — персик. Так создается из «далекого и разного» (вспомним мысль Гогена!) единый, целостный, упорядоченный мир.

Есть соблазн сопоставить картину Кузнецова и с одной из работ самого Утамаро, чтобы убедиться, что русский художник не был озабочен точностью воспроизведения оригинала, который имел для него смысл знака — определенной культуры, стиля, принципа отношения к природе — и связанных с этим знаком ассоциаций²⁰.

Можно сказать, что картина Кузнецова — свободный диалог и с японским художником, и с Гогеном, а может быть и шире — с французской живописью, рядом с которой выставлялись его собственные работы в «Осенних салонах» ежегодно с 1906 по 1914 год. Отчасти «Натюрморт», возможно, был размышлением художника об истоках собственного метода, «восточной» поэтической созерцательности в отношении к миру.

Весьма существенными для воздействия на художественный климат России были ответы восточных идей, претворенных в произведениях европейских архитекторов и дизайнеров, работавших в стиле модерн.

Как указывают специалисты, для окончательного утверждения модерна как интернационального стиля этапной была Всемирная выставка 1900 года в Париже²¹. На ней среди привычных, стилизованных под античность, готику, народное зодчество построек контрастно выделялся павильон «Art Nouveau Bing», о котором уже шла речь. В его описании, появившемся в специальных журналах, отмечалась принципиально новая концепция экспозиции, представлявшей собой некий идеальный вариант жилого интерьера. «Дом» состоял из шести комнат, оформленных в едином стиле и образующих ансамбль, «самый совершенный на выставке»²², в отличие от при-



232. Кузнецов П. В. Натюрморт с японской гравюрой. 1912—1913

вычных интерьеров в «исторических стилях» с конгломератом не согласованных друг с другом вещей. Все формы — от оконных проемов и дверей, мебели, узора обоев и декоративных тканей — гармонировали друг с другом, представляя воплощенной идею единой эстетически организованной среды, что было главным новшеством.

Несомненные ассоциации с павильоном Бинга вызвали две выставки, открывшиеся в конце 1902 года в Москве (Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля) и затем весной 1903 года в Петербурге (Выставка современного искусства). Последняя замыслилась как постоянно действующее художественное предприятие, принимающее заказы на оформление интерьеров, мебель, то есть идея была сходной с замыслом мастерских Бинга, организованных в 1895 году. Нелишне будет заметить, что подобно Бингу, коллекционеру и пропагандисту японского искусства, которое, по его мнению, должно было способствовать утверждению стиля модерн в Европе, петербургскую выставку организовали



233. Кузнецов П. В. Мираж в степи. 1912

С. Щербатов, И. Грабарь и В. фон Мекк, и, как когда-то у Бинга, одновременно с открытием Выставки современного искусства была показана большая экспозиция японской графики из собрания устроителей²³. Видимо, это не было случайным. Ориентация на японские художественные идеи подспудно присутствовала в концепции выставки хотя бы как явления стиля модерн. К тому времени благодаря многочисленным публикациям в Европе уже были известны такие шедевры японской архитектуры, как дворцы Кацура и Сюгакуин, а также эстетические принципы традиционного жилого интерьера. В петербургской экспозиции были представлены три авторских интерьера — столовая Бенуа и Лансере, будуар Бакста и чайная комната Коровина. Как писал впоследствии Щербатов, «наряду с полной обстановкой комнат „Современное искусство“ выставляло бы и отдельные предметы всех видов — вышивки, ткани, фарфор и проч... В залах „Современного искусства“ должны были быть, отдельно от сектора прикладного искусства,

устраиваемые чередующиеся выставки картин, гравюр и скульптур, преимущественно русских, но не исключительно русских художников...»²⁴. Предполагалось демонстрировать произведения Бенуа, Рериха, Сомова, а также Боннара, Вюйара, Дени, Валлотона.

Влияние павильона Бинга на парижской выставке 1900 года было заметно и в собственно архитектурной практике. В предыдущей главе уже шла речь о Ф. Шехтеле и его особняке Рябушинского на Малой Никитской улице в Москве, где идея пластического и стилизового единства интерьеров была воплощена с редкостным совершенством. Хотя нет прямых свидетельств того, что Шехтель посетил павильон Бинга, заметна близость решения проблемы среды как единого художественно осмысленного и рационально организованного пространства у русского мастера и французских художников. Известно, что Шехтель особенно тщательно работал над проектами мебели, декоративных тканей, осветительных приборов в особняке Дерожинской (1901). Конечно, идея интерьера как единого ансамбля «носилась в воздухе», и над ее претворением размышляли многие архитекторы в разных странах, уже никак не связывая, в отличие от Бинга, эту свою деятельность с восточными прообразами.

Подобно тому, как увлечение японским искусством в Европе последней трети XIX века происходило одновременно с активной вестернизацией Японии и освоением западной культуры, нечто близкое наблюдалось и в обоюдном интересе России и Японии на рубеже столетий. Правда, в данном случае речь может идти не об изобразительном искусстве, а о литературе или более широко — культуре.

Распространению русской культуры в Японии в конце XIX века способствовала православная миссия, которую более полувека возглавлял епископ Николай (И. Д. Касаткин). При миссии была открыта духовная семинария и школа русского языка, откуда вышли многие известные японские русисты, первые переводчики Тургенева, Толстого, Чехова, Горького. Самые ранние переводы русской классики делались с европейских языков. В 1883 году вышла «Капитанская дочка» Пушкина на японском языке, в 1886 году появилось переложение глав «Войны и мира» Толстого, в 1892 — перевод «Преступления и наказания» Достоевского, позднее — переводы произведений Гоголя. В начале века «властителями дум» японцев были Толстой, Достоевский, Чехов. К 1910-м годам объем переводов с русского намного превышал западноевропейскую литературу. И японские и русские исследователи отмечают, что влияние русской литературы на японскую было очень велико, определив ее историю не только первых десятилетий XX века, но и в более позднее время²⁵.

Непосредственное воздействие со стороны России в изобразительном искусстве проявилось уже в 20-е годы у японских художников так называемого пролетарского искусства.

Как видим, по сравнению с более ранними периодами контактов, встреча Японии и Европы в конце XIX века оказалась самой продуктивной. И японское и европейское искусство получили друг от друга импульсы, значительно повлиявшие на их дальнейшую судьбу.

Плодотворность «третьей встречи» Японии и Европы была обусловлена кроме прочего еще и тем, что каждая из двух разных художественных систем подошла к завершающей стадии своего существования, к рубежу, открывавшему эпоху новейшего искусства, к переломному моменту обретения иного изобразительного языка.

Как уже отмечалось, существовала большая разница в самом подходе к чужому опыту у японских художников и их европейских коллег. Мастера живописи ёга, особенно на первоначальной стадии, осваивали главным образом технические возможности передачи пространства, объема, моделировки формы, нередко повторяя приемы своих непосредственных наставников во Франции и Германии, где многие из них учились. Из всего многообразия европейских школ и индивидуальностей они извлекали сумму неких общих свойств и в значительно нивелированном виде применяли их в своей практике. Можно сказать, что язык европейской живописи становился для них средством самоидентификации с изменившимся окружающим миром и одновременно одним из путей включения в общемировой художественный процесс.

Нечто иное наблюдалось у европейских мастеров, которые осваивали японский опыт сугубо индивидуально, с точки зрения собственных творческих потребностей. Но общим для них было то, что они пришли к идее принципиально новой организации материала — пространственной и временной. Встреча с Японией заставила усомниться в бесспорности аристотелевской формулы — «все имеет начало, середину и конец». Восточная циклическая концепция времени, идея повторности существующего породила понимание художественной формы как фрагмента, наподобие любой части реальности, уходящей истоками в прошлое и продолжающейся в будущее. Отсюда «без-начальность» и «бес-конечность», свойственные как японской прозе — будь то классический роман X века «Гэндзи-моногатари» или новеллы современных писателей, — так и разомкнутой композиции картины-свитка, гравюры, росписи на лаковой шкатулке или фарфоровом блюде. Эта идея послужила импульсом для важных структурных преобразований в европейской живописи от импрессионистов до авангарда.

В сопоставлении со стереотипами европейского мышления, каноны японского искусства открывали художникам пути к новой свободе творческого самовыражения, так как это были иные, еще не испробованные методы преобразования действительности. Известно высказывание немецкого художника О. Экмана о том, что европейские мастера должны быть благодарны Японии, которая помогла решению их проблем²⁶.

Тема японизма в европейском искусстве столь обширна и многозначна, что требует разнообразных специальных исследований. Недаром, начиная с 60-х годов и на протяжении уже более трех десятилетий, ей посвящаются выставки, научные конференции, солидные издания. В предлагаемом тексте затронуты далеко не все важные вопросы как общего характера, так и касающиеся творчества отдельных художников, для которых японское воздействие не прошло бесследно, таких как Сёра, Синьяк, Редон, Бёрдсли, Климт, Мунк. Важно было поставить вопрос о последствиях взаимных влияний Востока и Запада в искусстве рубежа веков и тем самым способствовать его дальнейшему конкретному изучению.

Заключение

Предлагаемая книга — первый на русском языке обзор материалов, касающихся контактов Японии и Европы в изобразительном искусстве. Материалы эти столь обширны и охватывают такой большой период времени, что не представлялось возможным подробно рассмотреть многие важные проблемы, каждая из которых могла бы стать специальным исследованием. Задача книги состояла в определении общих контуров и некоторых частных особенностей трех главных «встреч» Японии и Европы, а также в том, чтобы привлечь внимание специалистов как японских, так и изучающих западное искусство к самому факту взаимных влияний и их воздействию на художественный процесс. Даже самый первоначальный ответ на возникающие при этом вопросы может способствовать углублению наших знаний и о японском и о европейском искусстве.

Разумеется, взаимные контакты продолжались и за той временной границей, которая намечена в книге. XX век с его новыми средствами коммуникаций сделал эти контакты неизмеримо более интенсивными, чем прежде. Постоянный обмен художественными выставками, многочисленные издания и фильмы дали возможность познакомиться с японским искусством в европейских странах и западным искусством в Японии широкой аудитории, а ученым по-новому сформулировать многие проблемы.

Сопоставление культур европейского и дальневосточного регионов позволяет уточнить их типологические признаки, характерные особенности понимания формы, пространства, наконец, личности художника, формировавшейся на основе античной и христианской традиции, с одной стороны, и буддийско-конфуцианской — с другой, что в свою очередь оказало решающее воздействие как на отношение к самому акту творчества, так и к его результату.

Известно, что всякое сравнение культур — задача большой сложности. При сопоставлении произведений искусства возникает целый ряд специфических трудностей, касающихся особенностей изобразительного языка с присущим ему типом условности и общекультурного контекста, в котором искусство органически существует. Нередко за внешней непритязательностью мотива оказывалась стена полного непонимания, — достаточно напомнить суждения миссионеров XVI века о японской живописи или японских художников-«голландоведов» XVIII века о европейской.

Не менее важным представляется вопрос об изменении самого типа взаимодействия культур в зависимости от конкретных потребностей воспринимавшей стороны и способности освоения ею чужого опыта. Это особенно очевидно при сопоставлении развития живописи «западного стиля» в Японии конца XVI — начала XVII века и в XVIII столетии.

Весьма поучительно для историка искусства проследить, как возникают новые значения произведений при погружении в чужой культурный контекст (это видно на примере японских мотивов в модерне), как происходит извлечение «латентных», не реализованных в самой автохтонной культуре потенциальных возможностей. Так, гравюра укиё-э, оказавшаяся столь важ-

ной для европейских мастеров конца XIX века, в самой Японии в тот период статуса «искусства» не имела, а собирание национальных коллекций началось лишь после увлечения ею в Европе.

Ассимиляция европейскими мастерами приемов японского искусства, ставших для них своими, когда первоисточник уже как бы «забывался», означало превращение национального в общечеловеческое, включение Японии в мировой художественный процесс.

Это имело самые серьезные последствия не только для японской, но и европейской культуры. Впервые в истории японский художник становился наследником всего мирового искусства, всех многообразных художественных традиций. С другой стороны, появление Японии с ее историческим опытом «в поле зрения» мирового искусства также не прошло бесследно.

К концу нашего столетия при общих предпосылках интеграции культур оказалась весьма важной проблема национальной традиции, ее существования и сохранения в условиях преобладания всеобщей массовой культуры. И тут Япония оказалась едва ли не единственной страной, где научно-техническая революция и существование авангардных форм искусства не вытеснили полностью традиционное художественное творчество. Но еще важнее, что традиционные виды искусства, возникшие в период средневековья, донесли до современности дух целостного мироощущения с его до-аналитическим, образным восприятием окружающей действительности, способностью созерцания как важной формой духовной деятельности.

В статье «Традиция и индивидуальный талант» Т. С. Элиот писал, что чувство истории предполагает ощущение «прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего», а это позволяет воспринимать всю историю культуры как единовременный ряд (можно напомнить, кстати, что основа японского менталитета и принципиального традиционализма японской культуры не связана с установкой на вытеснение уже существующего чем-то новым, но лишь прибавление и ассимиляцию вновь возникающего с уже бывшим). В статье Элиота речь идет далее о том, что прошлое в такой же степени корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым: «Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого... тут не односторонняя связь: создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествовавшие ему произведения. Существующие памятники образуют некий идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства»¹.

Можно сказать, что все созданное в европейском искусстве после знакомства с Японией получило некий «отсвет» этого события и даже произведения прошлого в сознании современников стали сопоставимы с созданными на Востоке, то есть, как утверждал Элиот, весь ряд шедевров прошлого должен был «хоть немного измениться». Как известно, Ван Гог еще в 80-х годах прошлого века сопоставлял как равновеликое японское искусство и произведения Рембрандта, Халса, Вермера.

Более тесное соприкосновение Запада с духовной культурой Японии в XX веке существенно обогатило его культурный фонд, повлияло на круг его интересов, в том числе в отношении собственных традиций.

За четыре с лишним столетия диалога в искусстве Япония и Европа сохранили существенное различие в самом мышлении, реакции на окружающий мир и самоощущение человека в нем. Но, может быть, именно подобное различие должно быть осознано как ценное качество, дающее возможность взаимного духовного обогащения.

Примечания

Введение

¹ Араки Хироюки. Стиль поведения японца. Токио, 1972. Реферат в кн.: Проблемы национальной психологии Японии. М., 1977. С. 21, 22.

² Акутагава Рюноске. Избранные произведения в двух томах. М., 1971. Т. 2. С. 14.

³ Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика. М., 1983. С. 157.

⁴ Мещеряков А. Н. Древняя Япония. Буддизм и синтоизм. М., 1987. С. 86.

⁵ Ермакова Л. М. Культурные традиции японцев и XX век. // Япония: культура и общество в эпоху НТР. М., 1985. С. 315.

⁶ Пастернак Б. Л. Проза разных лет. М., 1983. С. 394.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава I

¹ Искандеров А. А. Тоётоми Хидэёси. М., 1984. С. 160, 161.

² С древности и на протяжении всей эпохи средневековья в Китае господствовало представление о мироустроительных функциях правителя Поднебесной, получающего от Неба систему законов для жизни и деятельности человека. Все, что находилось за пределами государства, относили к миру хаоса, а населявшие его люди считались варварами, близкими к зверям в силу незнания законов и правил поведения. В Японии XVI века термин «варвары» не имел аналогичного смысла, а означал чужеземца, пришельца.

³ Boxer C. R. The Christian Century in Japan. 1549—1650. Berkeley; Los Angeles; London, 1951. P. 29.

⁴ Lum P. Six Centuries in East Asia. China, Japan and Korea from the 14th Century to 1912. New York, 1973. P. 128.

⁵ Reischauer E. O., Fairbank I. K. East Asia. The Great Tradition. Boston, 1960. P. 582.

⁶ Lach D. Asia in the Making of Europe. Chicago; London, 1965. P. 682.

⁷ Frois Luis. Die Geschichte Japans 1549—1578.

Leipzig, 1926. Полное издание на португальском языке было предпринято лишь в XX веке: Historia de Japam. Vol. 1: 1549—1564. Lisboa, 1976; Vol. 2: 1565—1578. Lisboa, 1981; Vol. 3: 1578—1582. Lisboa, 1982; Vol. 4: 1583—1587. Lisboa, 1983.

⁸ Valignano Alessandro. Historia del principio y progreso de la compaña de Jesus en las Indias Orientales. 1542—1564.

⁹ Arte de Lingoa de Japam. 1604.

¹⁰ Cooper M., ed. They Came to Japan. An Antology of European Reports on Japan. 1543—1640. London, 1965. P. 60, 61.

¹¹ Ibid. P. 61.

¹² Ibid. P. 4.

¹³ Ibid. P. 43.

¹⁴ Ibid. P. 229.

¹⁵ Ibid. P. 39, 238, 256, 257.

¹⁶ Ibid. P. 260—262.

¹⁷ Ibid. P. 216.

¹⁸ Ibid. P. 254, 255.

¹⁹ Ibid. P. 252—254.

²⁰ Lach D. Op. cit. P. 676.

²¹ Ibid. P. 675.

²² Ibid. P. 675.

²³ Charles P. Les premiers Japonais en Europe. Louvain, 1934. P. 36—38.

²⁴ Les Instruction du Pere Valignano pour l'Ambassade Japonaise en Europe. Goa, 12 de-cembre 1583. Ed. par J. A. Abranches Pinto et H. Bernard. «Monumenta Nipponica», 6. 1943. P. 395—397.

²⁵ De Missione Legatorum Japonen sium ad Romanam curiam, rebusq; in Europa, ac toto itinere animaduersis. Dialogus. Macau, 1590. В переводе на японский язык книга была издана Е. Окамото Кюсю санко кэн-о сисэцу коки. Токио, 1942—1943.

²⁶ Описание их путешествия со всеми подробностями содержится в книге: Frois L. Tratado dos embaixadores Japoos que forao de Japao a Roma no anno de 1582. «Monumenta Nipponica Monograph», № 6; ed. by I. A. Abranches Pinto, Y. Okamoto, H. Bernard. Tokyo, 1942.

²⁷ Frois L. Tratado... P. 69 (перевод П. Мельникова).

²⁸ Ibid. P. 84—88 (перевод П. Мельникова).

²⁹ Gutierrez B. La prima ambascierio giapponese in Italia. Milano, 1938.

³⁰ Ibid. P. 56, 57 (перевод П. Мельникова).

³¹ Lach D. Op. cit. P. 697.

³² В опубликованных А. Боскаро неизвестных документах упоминается о недовольстве венецианского посла в Риме в связи с ритуалом во время понтификации Сикста V — церемонии, изображенной на фреске. Как указывает автор, нельзя не учитывать при оценке пышных встреч японской миссии многих политических оттенков во взаимоотношениях Испании и государств на Апеннинском полуострове, а также взаимоотношений этих государств друг с другом, в частности Независимой Венецианской республики с Ватиканом: *Boscaro A. New Documents on the First Japanese Mission to Europe*. In: Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan. № XV. Tokyo. P. 47, 48.

³³ Ibid. P. 51.

³⁴ Thode H. Tintoretto. Bielefeld und Leipzig, 1901. S. 80.

³⁵ Frois L. Tratado..., p. 166 (перевод П. Мельникова).

³⁶ Gutierrez B. Op. cit. P. 67 (перевод П. Мельникова).

³⁷ Takekoshi Yosaburo. The Economic Aspects the History of the Civilisation of Japan. London, 1930. Vol. 1. P. 409. Цит. по: Киквуд К. Ренессанс в Японии. М., 1988. С. 268, 269.

³⁸ Idem.

³⁹ Роджерс Ф. Дж. Первый англичанин в Японии. М., 1987.

⁴⁰ Rundall Th. Memorials of the Empire of Japan in the XVI and XVII Centuries. New York, P. 57—65.

⁴¹ Meriwether C. A sketch of the life of Date Masamune and an account of his embassy to Rome. In: Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. XXI, Yokohama, 1893. P. 43.

⁴² Japan und Europa. 1543—1929. Berlin, 1993. S. 257.

Глава II

¹ Кантерева Т. П. Искусство Португалии. М., 1990. С. 155.

² Цит. по: Самосюк К. Го Си. Л., 1978. С. 75.

³ См. об этом: Nikolajeva N. Aufbruch aus dem Mittelalter. Leipzig, 1986. S. 138, 139.

⁴ Данилова И. Е. Тема природы в итальянской живописи кватроченто // Советское искусствознание 80. Вып. 2. М., 1981. С. 24.

⁵ Николай Кузанский. Сочинения в двух томах. М., 1979. Т. 1. С. 109.

⁶ Данилова И. Е. Указ. соч. С. 28.

⁷ Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. М., 1982. С. 11.

⁸ См.: Егорова К. С. Пейзаж в нидерландской живописи XV века // Советское искусствознание. Вып. 21. М., 1986. С. 144.

⁹ Бенеш О. Искусство северного Возрождения. М., 1973. С. 147.

¹⁰ Bunnep Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957. С. 56, 57.

¹¹ Jongh I. de. Die holländische Landschaptsmalerei. Berlin, 1905. S. 102.

¹² Bunnep Б. Р. Указ. соч. С. 254.

Глава III

¹ Правда, на одной из карт Японии нанесена линия от порта Нагоя в провинции Хидзэн до южной части Корейского полуострова. Скорее всего это было обозначение маршрута войск Тоётоми Хидзёси во время его похода в 1592 году. См.: Okamoto Y. The Namban Art of Japan. New York; Tokyo, 1972. P. 93.

² Как отмечает известный ученый О. Бенеш, нидерландский стиль господствовал по всей Европе. См.: Бенеш О. Искусство северного Возрождения. С. 121.

³ McColl John. Early Jesuit Art in the Far East // Artibus Asiae. 1947. Vol. 10. № 2, 3, 4; Sullivan, M. The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day. London, 1973. P. 15.

⁴ Boxer C. R. The Christian Century in Japan. 1549—1650. Berkeley; Los Angeles; London, 1951. P. 198.

⁵ McColl John. Op. cit. P. 130, 131, 133.

⁶ Ibid. P. 130.

⁷ Toda Kenji. The Effect of the First Great Impact of Western Culture in Japan // Cahiers d'histoire mondiale. Paris, 1954. Vol. 11. № 2. P. 431.

⁸ Okamoto Y. Op. cit. P. 103, 113.

⁹ Boxer C. R. Op. cit. P. 200; McColl, Op. cit. P. 283.

¹⁰ Okamoto Y. Op. cit. P. 147.

¹¹ Toda K. Op. cit. P. 433.

¹² К. Toda расшифровывает как «Гёфу Кандзин», а С. Нома как «Тамаки-рыбак». См.: Toda K. Ibid; Noma S. The Arts of Japan. Tokyo; New York and San Francisco, 1978. Vol. II. P. 250.

¹³ Цит. по: Schütte I. F. Christliche japanische Literatur, Bilder und Druckblätter in einem unbekannten vatikanischen Codex aus dem Jahr 1591. Archivum Historicum Societatis Jesu. 1940. S. 262; McColl John. Op. cit. P. 124.

¹⁴ Japan und Europa. 1543—1929. Berlin, 1993. S. 237.

¹⁵ McColl John. Op. cit. P. 130.

¹⁶ Okamoto Y. Op. cit. P. 137.

¹⁷ Braun G. Civitatis Orbis Terrarum. Liber primus. Antverpia, 1577; Braun G. Beschreibung und Contrafactur der vornembster Stat der Welt. (Köln), 1574. BdI; Braun G. Beschreibung und Contrafactur von den vornembster Stetter der Welt. Das ander Buch. (Köln), 1576. Liber tertius. Collen (Köln), 1582.

¹⁸ McColl John. Op. cit. P. 216—232.

¹⁹ Okamoto Y. Op. cit. P. 145.

²⁰ McColl John. Op. cit. P. 231.

²¹ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Канон в искусстве народов Азии и Африки. М., 1973. С. 16—22.

²² К. Кумамото опубликовал парные ширмы из коллекции С. Осава, близкие к бостонской в «Бидзюцу кэнкю» (CXIX, 1941). См.: McColl John. Early Jesuit Art in the Far East // Artibus Asiae. 1954. Vol. XVII. № 1. P. 44.

²³ Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. М., 1989. С. 10, 11.

²⁴ Скворцова Е. Л. «Христианский век» в Японии: К проблеме взаимодействия национальных культур // Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 129, 130.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава I

¹ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. 1720—1830. М., 1972. С. 21.

² Там же.

³ Цит. по: Boxer C. R. Jan Compagnie in Japan. 1600—1800. The Hague, 1950. P. 174.

⁴ Кин Д. Указ. соч. С. 12.

⁵ Цит. по: Reisen in Nippon. Berlin, 1968. S. 214.

⁶ Jansen M. B. Japan and its World. Two Centuries of Change. Princeton, 1980. P. 30.

⁷ Idem.

⁸ Goodman G. Japan: The Dutch Experience. London and Dover, 1986. P. 60.

Глава II

¹ Montanus Arnoldus. Gedenkwaardige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van japan. Amsterdam, 1669.

² Reichel F. Early Japanese Porcelain. Arita Porcelain in the Dresden Collection. Leipzig, 1981.

³ Kaempfer Engelbert. The History of Japan. London, 1728. Vol. 1—2.

⁴ Thunberg Carl Peter. Resa Ut Europa. Afrika, Asia, Forrattad Åren 1770—1779. Tredje Delen, Innehallande Resan Til Och Ut Kejsaredomet Japan, Åren 1775 Och 1776. Upsala, 1791.

⁵ С 1702 по 1716 год в Париже были опубликованы 34 тома «Lettres écrites des Missions Etrangères». С 1711 по 1743 год патер Дю Хальде выступил в качестве издателя серии материалов о Китае, а в 1753 году издал свой собственный труд под названием «Description géographique, historique, chronologique, politique et phisque de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise», составивший целую эпоху в исторических трудах о Востоке.

⁶ Edwards M. East-West Passage. The Travel of Ideas, Arts and Inventions between Asia and the Western World. New York, 1971. P. 109.

⁷ Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day. London, 1973. P. 96.

⁸ Аветисян В. А. Гёте и Китай // Народы Азии и Африки. 1988. № 5. С. 152.

⁹ Belevitch-Stankevich H. Le Gout Chinois en France ou Temps de Louis XIV. Paris, 1910. P. 171.

¹⁰ Edwards M. Op. cit. P. 118.

¹¹ Самая серьезная работа — Bouvet «Etat Present de la Chine en Figures» 1697. См.: Brukner A. Chinoiserie in French Painting // Apollo. 1957. Vol. 65. № 388. P. 253.

¹² Sullivan M. Op. cit. P. 96.

¹³ Phillips J. G. China trade porcelain. Cambridge (Mass.), 1956. P. 38, 39.

¹⁴ Кречетова М. Н. Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII—XVIII веков // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975. С. 81—92.

¹⁵ Brukner A. Op. cit. P. 253.

¹⁶ Yamada Ch. Die Chinamode des Spätbarock. Berlin, 1935. S. 29, 30.

¹⁷ Boyer M. Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark. Copenhagen, 1959. P. 36.

¹⁸ Sullivan M. Op. cit. P. 97.

¹⁹ Дашкевич В. Т. К вопросу о культурных связях Японии с Европой в XV—XVIII веках // Страны и народы Востока М., 1976. С. 170—176.

²⁰ Boyer M. Op. cit. P. 84. Pl. 52.

²¹ Yamada Ch. Op. cit. S. 23, 24.

²² Раскин А. Петродворец. Л., 1975. С. 103.

²³ Stalker J. and Parker G. A Treatise on Japanning and Varnishing. London, 1688.

²⁴ Impey O. Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration. London, 1977. P. 9.

²⁵ Земцов С. Ораниенбаум. М., 1946. С. 26.

²⁶ Шайдковский Д. Архитектура азиатских нег // Архитектура СССР. Июль-август. 1991. С. 101, 102.

²⁷ Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 149.

²⁸ Цит. по: Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 150.

²⁹ Подробнее об этом см.: Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975.

³⁰ Chambers W. New Designs for Chinese Temples, Triumphal Arches, Garden-seats, Palings, etc. 1757. A Treatise of Civil Architecture. 1759.

³¹ Sirén O. China and the Gardens of Europe. New York, 1949. P. 67—72.

³² Цит. по: Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 147.

³³ Sirén O. Op. cit. P. 69.

³⁴ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 152, 153.

³⁵ Sirén O. Op. cit. P. 107; G. L. le Rouge. Details de Nouveaux Jardins à la Mode; Jardins Anglois Chinois. Paris, 1776—1787.

³⁶ ...В окрестностях Москвы: Из истории русской усадебной культуры XVII—XIX веков. М., 1979. С. 162.

Глава III

¹ Passin H. Society and Education in Japan. New York, 1965. P. 57.

² Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. Конец XVI—начало XX века. М., 1986. С. 152.

³ Там же. С. 145.

⁴ Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 14.

⁵ Lairess Gerard de. Het Groot Schilderboek, waar in de Schilderkonst in al Haar Deelen Gronding Werd on Derweezen. Amsterdam, 1707 (1 Bd), 1712 (2 Bdc); Haarlem, 1740—1743 (2 Bdc).

⁶ Еще в 1630 году был издан указ, запрещающий вывоз из Китая книг, написанных Маттео Риччи и другими иезуитами и переведенных на китайский язык, независимо от их содержания (всего 32 названия). После 1685 года, когда на одном китайском корабле была обнаружена книга, где упоминалось о христианстве, цензура стала еще суровее. В 1720 году указом сёгуна Токугава Ёсимунэ был снят запрет относительно книг научного содержания. Ёсимунэ сам интересовался европейской наукой, особенно математикой и астрономией, и стремился создать более точный календарь, имевший важные идеологические функции в государстве.

⁷ Кастильоне приехал в Пекин в 1715 году и в течение полувека оказывал большое влияние на вкусы двора и высшей китайской

знати. Приняв китайское имя Лан Шинин, он работал в смешанном стиле, используя элементы перспективы и светотени в соединении с приемами традиционной техники живописи на шелке и бумаге. «Китайские» элементы преобладают в его пейзажных свитках, «европейские» в портретах и жанровых композициях.

⁸ Boxer C. R. Jan Compagnie in Japan. P. 70.

⁹ Ibid. P. 71.

¹⁰ Ibid. P. 79, 135—167.

¹¹ Ibid. P. 84, 85.

¹² Кроме Кавахара Кэйга мадам Бломхофф с ребенком и няней изобразил Исидзакэ Юси, что еще раз подтверждает, насколько необычным был сам мотив — портрет европейской женщины — даже для мастеров, работавших в Нагасаки.

¹³ Mody N. H. A Collection of Nagasaki colour Prints and Paintings. Rutland (Vermont); Tokyo, 1969. Pl. 153.

¹⁴ Boxer C. R. Op. cit. P. 100.

¹⁵ Japan und Europa. 1543—1929. Berlin, 1993. S. 294.

¹⁶ Boxer C. R. Op. cit. P. 101.

¹⁷ Siebold P. F. von. Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan. Würzburg; Leipzig, 1832.

Глава IV

¹ Verger R. Early Ukiyo-e Masters. Okumura Masanobu. Tokyo; New York; San Francisco, 1983. P. 37.

² Kawakita M. Modern Currents in Japanese Art. New York; Tokyo, 1974. P. 25.

³ Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. С. 51.

⁴ Noma S. The Arts of Japan. Vol. 2. Late Medieval to Modern. Tokyo; New York; San Francisco, 1978. P. 171.

⁵ Редько Т. И. Творчество Ихара Сайкаку. М., 1980. С. 34.

⁶ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 151.

⁷ Цит. по: Маркова В. Н. Модзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. М., 1965. С. 80.

⁸ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 69.

⁹ Цит. по: Бреславцев Т. И. Некоторые аспекты эстетической концепции Басё // Вопросы японской филологии. Вып. 3. М., 1975. С. 103.

Глава V

¹ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 45.

² Там же. С. 79.

³ Там же. С. 65.

⁴ Цит. по: Державин К. Н. Китай в философской мысли Вольтера // Вольтер. Статьи и материалы. Л., 1947. С. 92.

⁵ Цит. по: История всемирной литературы. М., 1988. Т. 5. С. 576.

⁶ См.: Гэнсёку нихон-но бидзюцу. Токио, 1970. Т. 25, С. 201.

⁷ Цит. по: Кин Д. Указ. соч. С. 67, 68.

Глава VI

¹ Встречающееся в трактате Сиба Кокана имя Бойсу, ошибочно ассоциировавшееся у некоторых ученых с фамилиями авторов книг, изданных в конце XVII и начале XVIII века, на самом деле, как утверждает японский исследователь Т. Оно, есть укороченное название перевода труда Шомеля Dictionnaire oeconomique, contenant divers moyens d'augmenter son bien, et de conserver sa sante, 1741. Голландский перевод 1743 года имел название Huishoudelijkwoordenboek, Vervattende Veele Middelen om zijn Goed Te Vermeerderen, en zijne Gezondheid Te Behouden. Слово «Бойсу» имеет также чтение «хойсу», происходящее в данном случае от начального слова голландского названия (см.: Оно Тадасигэ. Сиба Кокан: Эдо сэйё гаси. Токио, 1977; Okano K. Malkunsttheorien von Satake Shozan und Shiba Kokan. Köln, 1971. S. 92).

² Правда, надо отметить, что гравюру на меди обозначали по-японски словом «добанга» — картина на медной доске. Метод, которому когда-то обучали в иезуитских семинариях (резцовой гравюре грабштихелем), отличался от гравюры, исполнявшейся с помощью травления азотной кислотой, то есть офорта, которым занимался Сиба Кокан.

³ French C. Shiba Kokan: Artist, Innovator and Pioneer in the Westernisation of Japan. New York; Tokyo, 1974.

⁴ Ibid. P. 80.

⁵ Ibid. P. 87, 183.

⁶ Jonston J. Beschryving van de Natur. Amsterdam, 1660.

⁷ Valentijn F. Beschrijving van Oud en Nieuw Oost-Indien. Amsterdam; Dordrecht, 1724—1726.

⁸ French C. Op. cit. P. 88.

⁹ Abracham van St. Clara. Jets voor Allen. Wurzburg, 1699. Об авторе и книге см.: French, C. Op. cit. P. 184.

¹⁰ French C. Op. cit. P. 104, 105.

¹¹ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 71.

¹² Masanobu H. Nagasaki Prints and Early Copperplates. Tokyo; New York and San Francisco, 1978. P. 90.

¹³ Ibid. P. 100.

Глава VII

¹ Наибольший интерес у японцев вызывали медицина и астрономия (с чисто утилитарной точки зрения: для лечения и для составления календарей). В 1771 году друзья и единомышленники Хирага Гэнная врачи Маэно Рётаку и Сугита Гэмпаку приобрели голландские учебники анатомии и, сравнив иллюстрации в них с расположением внутренних органов человека, которые они видели при вскрытии трупа, убедились в точном соответствии их действительности. Это заставило их поверить в основательность западной науки, а беседы с врачами, служившими в голландской фактории, укрепили это убеждение. Выпущенный в 1774 году перевод учебника медицины, по мнению Д. Кина, имел значение не только для этой науки, ибо вызвал огромный интерес и к другим областям европейских знаний (см.: Кин Д. Указ. соч. С. 27).

² Одновременно с рангакуса против засилья китайской мысли, в первую очередь неоконфуцианства, выступали и представители так называемой национальной науки — вагакусу или кокугакусу.

³ Цит. по: Okano K. Die Malkunsttheorien von Satake Shozan und Shiba Kokan. Europäische Einflüsse auf die Malkunst des 18. Jahrh. in Japan. Köln, 1971. S. 18.

⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1965. Т. 1. С. 136.

⁵ Морисума Тюрё. Комо дзасува. Цит. по: Кин Д. Указ. соч. С. 136.

⁶ Okano K. Op. cit. S. 77.

⁷ Ibid. S. 17.

⁸ Ibid. S. 18.

⁹ Ibid.

¹⁰ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. С. 122.

¹¹ Кин Д. Указ. соч. С. 68, 69.

¹² Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. С. 136.

¹³ Там же. С. 138.

¹⁴ Там же. С. 135.

¹⁵ Цудзумура Акира. Японская культура и коммуникация. Цит. по: Япония: Культура и общество в эпоху НТР. М., 1985. С. 99.

¹⁶ Данилова Е. И. От средних веков к Возрождению. М., 1975. С. 42.

¹⁷ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. С. 137.

- ¹⁸ См.: Мочалов Л. В. О систематике типов пространственного построения картины // Советское искусствознание '78. М., 1979. С. 309.
¹⁹ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 89.
²⁰ Цит. по: Waley A. Shiba Kokan (1737—1818). In: *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 1929. № 1. S. 60.

Глава VIII

- ¹ Dombrady G. S. Watanabe Kazan, ein japanischer Gelehrter des XIX Jahrhunderts. Hamburg, 1968. S. 146, 147.
² Japan und Europa. 1543—1929. S. 308.
³ Ibid. S. 127.

Глава IX

- ¹ Коломиец А. Манга: Сборник рисунков Хокусаи. М., 1967. С. 18 (ссылка).
² Кикутти Садао. Укиё-э симин-но гайдзюцу. Токио, 1956. С. 100.
³ Цит. по: Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 70.
⁴ Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 66, 67.
⁵ Цит. по: Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975. С. 24.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава I

- ¹ Berger K. Das Vorbild Japan // *Weltkulturen und Moderne Kunst*. München, 1972. S. 16.
² Ковец В. Н. Фукудзава Юкити: Мирозрение и деятельность // Из истории общественной мысли Японии XVII—XIX веков. М., 1990. С. 136.
³ Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984. С. 205.
⁴ Rosenfield J. M. Western-Style Painting in the Early Meiji Period and Its Critics // *Tradition and Modernisation in Japanese Culture*. Princeton, 1971. P. 195.
⁵ Ibid. P. 194. Burn R. S. Illustrated London Drawing Book. London, 1852.
⁶ Haga Toru. The Formation of Realism in Meiji Painting. The Artistic Career of Takahashi Yuichi // *Tradition and Modernisation in Japanese Culture*. Princeton, 1971. P. 225.
⁷ Ibid. P. 237, 238.
⁸ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 2. С. 468.
⁹ Там же.
¹⁰ Книга Окакура Тэнсина «Идеалы Востока» была впервые опубликована в Нью-Йорке в 1904 году: Okakura Kakuzo. The Ideals of the East. NY, 1904.

- ¹¹ См.: Дьяконова Е. М. «Ретроспективное чтение» как способ преобразования традиции. Поэзия хайку и ее реформаторы // Художественные традиции литератур Востока и современность. М., 1985. С. 93—95.
¹² Haga Toru. Op. cit. P. 248.
¹³ Цит. по: Дьяконова Е. М. Указ. соч. С. 112.
¹⁴ Rosenfield J. M. Op. cit. P. 201.

Глава II

- ¹ Siebold Philipp F. von. Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern Jesso mit den südlichen Kurilen, Sachalin, Korea und Liukiu-Insel. Würzburg & Leipzig, 1832.
² Japan und Europa. 1543—1929. S. 173.
³ Beaumont A. de, Collinet E. V. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie. Paris, 1859. См.: Eidelberg M. Braquemond, Delatre and the discovery of Japanese Prints // *The Burlington Magazine*. № 937. Vol. 123. April 1981. P. 221—227.
⁴ Alcock R. The Capital of the Tycoon. London, 1863. Fraissinet Ed. Le Japon contemporain, Paris, 1857. Osborn Sh. Japanese Fragments. London, 1861. Lindau R. Voyage autour du Japon, Paris, 1864. Montblanc Ch. de. Le Japon. Paris, 1865.
⁵ Monaccan Г. Полное собрание сочинений. М., 1950. Т. 13. С. 69.
⁶ Серия из шести статей «Japonisme». См.: *Le Renaissance artistique et litteraire*. 1872.
⁷ Цит. по: Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни: Избранные страницы в двух томах. М., 1964. Т. 1. С. 601.
⁸ Gouncourt E. de. Outamaro. Le peintre de maison vertes. Paris, 1891; Gouncourt E. de. Hokusai. Paris, 1896.
⁹ Цит. по: Гонкур Э. и Ж. Указ. соч. Т. 2. С. 202, 245.
¹⁰ Duret T. Les peintres impressionistes. Paris, 1878. P. 13, 14. Цит. по: Тугендхольд А. Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 26.
¹¹ Duret T. Histoire de Edouard Manet et de son oeuvre. Paris, 1906. P. 40, 41. Цит. по: Тугендхольд. Указ. соч. С. 20.
¹² Weisberg G. Japonism: Early Sources and the French Printmaker, 1854—1882 // Japonism: Japanese Influence on French Art, 1854—1910. Cleveland, 1975. P. 7.
¹³ Cutler T. W. A Grammar of Japanese Ornament and Design. London, 1880.
¹⁴ Gonse L. L'art japonais. Paris, 1883. 2 vol.
¹⁵ В опубликованной в «L'Etendard» статье от 26 мая 1868 года «Le Japon chez nous» З. Астрюк писал об особенностях японского искусства и о всех, кто подвержен японизму. Э. Шесно статью 1869 года «L'art japonais»

посвятил анализу принципов построения формы и особенностям цвета. См.: Evett E. The critical reception of Japanese art in Europe in late nineteenth century. Ann Arbor, 1982.

Глава III

- ¹ Цит. по: Уистлер Д. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970. С. 56.
² Там же. С. 53.
³ Watanabe T. Eishi prints in Whistler's studio. Eighteenth-century Japanese prints in the West before 1870 // *The Burlington Magazine*. № 1005. Vol. CXXVIII. Dec. 1986. P. 876—878.
⁴ Цит. по: Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975. С. 172.
⁵ Уистлер Д. Указ. соч. С. 50.
⁶ Там же. С. 54.
⁷ Там же. С. 48.
⁸ Там же. С. 94.
⁹ Wilde Oskar. The Decay of Lying. Complete Works. Prose. New York, 1916. Цит. по: Schmutzler, R. Art Nouveau. New York, 1962. P. 75.
¹⁰ Матусовская Е. Уистлер и французские импрессионисты // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976. С. 88.

Глава IV

- ¹ Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958. С. 10.
² Прокофьев В. Н. Жизнь и творчество Эдуарда Мане // Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965. С. 42.
³ Jamot P. Degas. Paris, 1924. P. 10.
⁴ Во время распродажи коллекции Дега в 1918 году в каталоге, где под одним номером числилось сразу несколько альбомов, были указаны произведения Тоёкуни, Хокусая, Сукэнбу, два триптиха Утамаро, сорок два пейзажа Хиросигэ, листы Киёнага, Эйджана и других мастеров. См.: Japonism: Japanese Influence on French Art. 1854—1910. Cleveland, 1975. P. 13.
⁵ Japan und Europa. 1543—1929. S. 169.
⁶ Лемуан П. А. Записные книжки Дега в гравюрном кабинете // Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М., 1971. С. 143.
⁷ Там же. С. 265. Примеч. 79.
⁸ Цит. по: Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега // Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 137.
⁹ Валери П. Дега. Танец. Рисунок // Эдгар Дега... С. 238.
¹⁰ Тугендхольд А. Я. Эдгар Дега и его искусство // Эдгар Дега... С. 26.
¹¹ Цит. по: Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975. С. 47.

- ¹² Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 54.
¹³ Валери П. Указ. соч. С. 225.
¹⁴ Тугендхольд А. Я. Указ. соч. С. 36, 37.
¹⁵ Цит. по: Эдгар Дега... С. 142.
¹⁶ Там же.
¹⁷ Там же.
¹⁸ Там же.
¹⁹ Прокофьев В. Н. Указ. соч. С. 149.

Глава V

- ¹ Dorival B. Ukiyo-e and european painting / Dialogue in Art. London, 1976. P. 47.
² Цит. по: Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. М., 1969. С. 47.
³ Аллатов М. В. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. М., 1972. С. 90, 102.
⁴ Вентури Л. От Мане до Лотрека. С. 34.
⁵ Цветаева М. Письмо к амазонке // Звезда. 1990. 2. С. 190.
⁶ Вентури Л. Указ. соч. С. 36.
⁷ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 103.
⁸ Цит. по: Кулаков В. А. Закат импрессионизма // Проблемы искусства Франции XX века. М., 1990. С. 25.
⁹ Зелинский А. Н. Идея космоса в буддийской мысли // Страны и народы Востока. Вып. XV. М., 1973. С. 334.
¹⁰ Мастера искусства... С. 98, 99.
¹¹ Вентури Л. Указ. соч. С. 35.
¹² Там же. С. 38.
¹³ Некоторые авторы указывают на то, что Моне познакомился с жившими в Париже японцами и стремился с их помощью изучить доктрины дзэн-буддизма. См.: Japan und Europa. S. 170.
¹⁴ Аллатов М. В. Указ. соч. С. 91.
¹⁵ Там же. С. 93.
¹⁶ Rawson Ph. The Methods of Zen Painting // The British Journal of Aesthetics. 1967. Vol. 7. № 4. P. 336.
¹⁷ Цит. по: Ревалд Д. История импрессионизма. Л.; М., 1959. С. 154.
¹⁸ Мастера искусства... С. 97.
¹⁹ Dialogue in Art. P. 48.
²⁰ Вентури Л. Указ. соч. С. 37.

Глава VI

- ¹ Koch R. Art Nouveau Bing // Gazette des Beaux Arts. March 1959. P. 179—190; Weisberg G. Samuel Bing, patron of Art Nouveau // The Connoisseur. 1969. № 692, 694; 1970. № 695.

² Weisberg G. Samuel Bing: international dealer of Art Nouveau // *The Connoisseur*. 1971. № 709, 710, 711.

³ Le Japon artistique. 1888. № 1. P. 1, 2.

⁴ Ibid. P. 5.

⁵ Weisberg G. The House of Art Nouveau Bing // *The Connoisseur*. 1970. № 695. P. 61—68.

Глава VII

¹ Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. P. 200.

² Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. М., 1991. С. 95.

³ Воркунова Н. Тулуз-Лотрек. 1972. С. 65.

⁴ Dialogue in Art. P. 62.

⁵ Вентури Л. От Мане до Лотрека. С. 112.

⁶ Там же.

⁷ Ives C. F. The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints. New York. 1974. P. 80.

⁸ Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17—19 вв. М., 1990. С. 167.

⁹ Ives C. F. Op. cit. P. 80.

¹⁰ Ueda M. The Literary and Art Theories in Japan. Cleveland. 1967. P. 60.

Глава VIII

¹ Цит. по: Ван Гог В. Письма. Л.; М., 1966. С. 264 (438). В дальнейшем — страница и номер письма.

² Talbaut M. E. Van Gogh's Japonism // *Mededelingen*. 1954. № 1. S. 21.

³ Ван Гог. Письма. С. 372 (511).

⁴ Japanese Prints Collected by Vincent van Gogh. Amsterdam, 1978.

⁵ Ван Гог. Письма. С. 403 (542).

⁶ Orton F. Vincent van Gogh and Japanese Prints: an introductory essay // *Japanese Prints Collected by Vincent van Gogh*. P. 15.

⁷ См.: Мурина Е. Ван Гог. М., 1978. С. 185.

⁸ В подлиннике на гравюре изображен актер Кабуки в женской роли Миура-но Такао (1861).

⁹ Эти пейзажи — парафраз гравюр Хиросигэ из серии «Пятьдесят три станции Токайдо» (1858). Изображение цветов в левом нижнем углу, возможно, навеяно гравюрой Хиросигэ II «Вьюнки и щегол».

¹⁰ Цит. по: Дмитриева Н. А. Ван Гог. М., 1980. С. 89.

¹¹ Orton F. Op. cit. P. 17. Автор проводит параллель с копиями европейских мастеров, которые делал во время болезни Ван Гог в Сен-Реми.

¹² Ibid. P. 18, 19. Гравюра Тоскуни III (Куни-сада) — триптих из серии «Времена года. На-

чало весны» (1858). В коллекции Ван Гога был правый лист триптиха.

¹³ Ван Гог. Письма. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 288.

¹⁴ Ван Гог. Письма. С. 247 (418).

¹⁵ Там же. С. 392 (533).

¹⁶ Jaffe H. Vincent van Goghs Suche nach dem heiteren Leben im japanischen Holzschnitt // *Weltkulturen und moderne Kunst*. München, 1972. S. 169, 170.

¹⁷ Ван Гог. Письма. С. 528 (Б-1).

¹⁸ Там же. С. 258 (429).

¹⁹ Там же. С. 393 (534).

²⁰ Там же. С. 420 (554).

²¹ Вентури Л. От Мане до Лотрека. С. 101.

²² Ван Гог. Письма. С. 375 (516).

²³ Там же. С. 489 (605).

²⁴ Там же. С. 335 (463).

²⁵ Там же. С. 361 (500).

²⁶ Там же. С. 529 (Б-2).

²⁷ Цит. по: Ревалд Д. Постимпрессионизм. Л.; М., 1962. С. 151.

²⁸ Считается, что у буддистов секты дзэн поворот жизненного пути происходит после озарения — сатори, или, иначе говоря, осознания человеком каких-то истин, которые и ведут его к изменению своего прежнего сознания, к новому мироощущению. Изменение имени у художников было традиционным. У многих, в том числе у Хокусая, было более десятка имен, означавших вехи жизненного и творческого пути.

²⁹ Булгаков С. Жребий Пушкина. Цит. по: Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 276.

³⁰ В Париже выставки японской традиционной живописи состоялись в июне 1883 года и в мае 1884 года. Член «Общества Рюти» Вакаи Кэндзабуро вошел в контакт с Бингом, который скорее всего приобрел часть экспонатов. См.: Uyeno Naoteru. Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era. Tokyo, 1958. P. 23.

³¹ Ван Гог. Письма. С. 362 (500).

³² Там же. С. (Б-7).

³³ Там же. С. 403 (542).

³⁴ Там же. С. 406. Не удивительно, что именно образ «травинки» появился и в рассуждении о трехстишиях хайку поэта XX века Такахаши Кёси: «Говорим о цветах и птицах, и в глазах запечатлевается пейзаж, слагаем стихи, и в сердце возникает восклицание... Хотя изображаем одну травинку, но в ее тени невозможно скрыть трепещущие чувства поэта...» Цит. по: Дьяконова Е. М. «Ретроспективное чтение» как способ преобразования традиции. Поэзия хайку и ее реформаторы //

Художественные традиции литератур Востока и современность. М., 1985. С. 112.

³⁵ Selinger J. D. Seymour. An Introduction. New York, 1961.

³⁶ Булгаков С. Указ. соч. С. 276.

³⁷ Мурина Е. Указ. соч. С. 223.

³⁸ Ван Гог. Письма. С. 546 (Б-10).

³⁹ Там же. С. 45 (121).

⁴⁰ Цит. по: Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. М., 1981. С. 29.

⁴¹ Wichmann S. Ostasiatische Strich- und Punktduktus im Werk van Goghs // *Weltkulturen und moderne Kunst*. S. 171.

⁴² Ван Гог. Письма. С. 406 (542).

⁴³ Там же. С. 362 (500).

⁴⁴ Не удалось точно идентифицировать гравюру, но возможно, что это «образ Японии», некое обобщение, сохранившееся в памяти от разных гравюр.

⁴⁵ Ван Гог. Письма. С. 372 (511).

Глава IX

¹ Об этом свидетельствует упоминание в письме от июля 1899 года с о. Таити, где речь идет о намерении выставить у Бинга большое полотно «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?», которое Гюген считал своим духовным завещанием. См.: Гюген П. Письма. Ноа Ноа // Прежде и потом. Л., 1972. С. 95.

² Ревалд Д. Постимпрессионизм. С. 120, 186, 281.

³ Гюген П. Письма... С. 56.

⁴ Gauguin P. Oviré, écrite d'un sauvage. Paris, 1974. P. 161.

⁵ Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм // Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 177.

⁶ Гюген П. Письма... С. 207.

⁷ Там же.

⁸ Weltkulturen und moderne Kunst. S. 200.

⁹ Бессонова М. От клуазонизма к скрытому смыслу в картине (К истории создания натюрмортов Гюгена «Фрукты») // Поль Гюген. Взгляд из России. М., 1989. С. 87—96.

¹⁰ Ревалд Д. Указ. соч. С. 309.

¹¹ Japonism. Paris; Tokyo, 1988. P. 236, 237.

¹² Кроль Ю. Л. О влиянии ассоциативного мышления на «Записки историка» // Историко-филологические исследования. М., 1974. С. 370—380.

¹³ Gauguin P. Monotypes (catalogue). By Field B. S. Philadelphia Museum of Art. 1973. P. 28. Цит. по: Советское искусствознание '80. Кн. 1. М., 1981. С. 169.

¹⁴ Кочик О. Я. Мир Гюгена. М., 1991. С. 248.

¹⁵ Ревалд Д. Указ. соч. С. 188.

¹⁶ Weltkulturen und moderne Kunst. S. 235.

¹⁷ Гюген П. Письма... С. 50.

¹⁸ Ревалд Д. Указ. соч. С. 305.

¹⁹ Thirion Y. L'Influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin // *Gazette des Beaux Arts*. 6 Ser. № 47. 1956. P. 106; Dorival B. Dialogue in Art. P. 61.

²⁰ Ревалд Д. Указ. соч. С. 191.

²¹ Dujardin E. Le Cloisonisme // *Revue Independante*. 19 mai. 1888. Цит. по: Ревалд Д. Указ. соч. С. 123.

²² Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. С. 164.

²³ Там же. С. 161.

²⁴ Ревалд Д. Указ. соч. С. 123.

²⁵ Перрюшо А. Поль Гюген. М., 1995. С. 126.

²⁶ Мастера искусства об искусстве. С. 169.

²⁷ Ревалд Д. Указ. соч. С. 127.

²⁸ Там же.

²⁹ Мастера искусства об искусстве. С. 162.

³⁰ Там же. С. 169.

³¹ Гюген П. Письма... С. 49.

³² Поль Гюген. Взгляд из России. С. 186.

³³ Гюген П. Письма... С. 135.

³⁴ Даниэльссон Б. Гюген в Полинезии. М., 1969. С. 94, 95.

³⁵ Гюген П. Письма... С. 92.

³⁶ Там же.

³⁷ Ревалд Д. Указ. соч. С. 186, 187.

³⁸ Цит. по: Тугендхольд А. Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. С. 56.

³⁹ Ревалд Д. Указ. соч. С. 311, 319 (прим. 70).

⁴⁰ Гюген П. Письма... С. 92.

⁴¹ Поль Гюген. Взгляд из России. С. 55.

Глава X

¹ Ревалд Д. Указ. соч. С. 300.

² Ives C. F. The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints. New York. 1974. P. 9, 10.

³ Ревалд Д. Указ. соч. С. 325.

⁴ Там же. С. 173.

⁵ Мастера искусства об искусстве. Т. 5. С. 194.

⁶ Ives C. F. Op. cit. P. 65.

⁷ Weltkulturen und moderne Kunst. S. 275, 276.

⁸ Terrasse A. Pierre Bonnard. Paris, 1965. P. 24.

⁹ Perucchi-Petri U. Die Nabis und Japan: das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München, 1976. S. 29.

¹⁰ Terrasse A. Op. cit. P. 23.

¹¹ Dialogue in Art. P. 67.

Глава XI

¹ Воспроизведение пригласительного билета на открытие салона с указанием на размещенную рядом японскую выставку см.: *Weisberg C. Samuel Bing: patron of Art Nouveau* // *The Connoisseur*. 1969. Dec. P. 294.

² *Schmutzler R. Art Nouveau*. New York, 1962. P. 74.

³ *Ibid.*

⁴ *Weisberg G. The House of Art Nouveau Bing* // *The Connoisseur*. 1970. № 695. P. 61—68.

⁵ Впервые это было проанализировано в статье Ирэн Сарджент в 1902 году: «The Wavy Line» в журнале «The Graftsman».

⁶ См.: Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Перевод и комментарии Е. Завадской. М., 1969. С. 348—356.

⁷ Серьезно и плодотворно изучавший приемы восточного искусства с точки зрения собственных кинематографических проблем, С. Эйзенштейн очень тонко определил возникновение асимметрии как одного из самых существенных качеств дальневосточной концепции формы. Взаимодействие первоначал инь и ян в числовом выражении (инь — четное, ян — нечетное) всегда дает нечетный результат, а нечетное есть выражение Единого, в то время как четное есть выражение части. Соответственно асимметрия связана с целостностью мироздания и всегда включает в себя единичное как часть. См.: *Эйзенштейн С. Избранные произведения*: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 274—276; *Эйзенштейн С. Чет-Нечет* // *Восток-Запад*. М., 1988. С. 234—257.

⁸ *Suzuki D. T. Zen Buddhism*. New York, 1956. P. 280.

⁹ *Velde H. van de. Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*. Berlin, 1901. Цит. по: Материалы по истории художественного конструирования. М., 1972. С. 151.

¹⁰ *Schmutzler R. Op. cit.* P. 97.

¹¹ В более строгом переводе: «Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем» (см.: *Древнекитайская философия*. М., 1972. Т. 1. С. 118).

¹² *Кириченко Е. И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии* // *Советское искусствознание* '78. М., 1979. С. 268, 269.

¹³ Существуют косвенные указания на пребывание в Париже, например, в письме А. П. Чехова от сентября 1898 года содержится приглашение Шехтелю посетить его в Париже и указывается, где именно он остановился (см.: Полное собрание сочинений

и писем. М., 1949. Т. 16. С. 169). В другом письме, из Мелихова, от декабря 1896 года Чехов желал адресату, отъезжавшему за границу, счастливой дороги (там же. С. 417). Наконец, в письме из Ниццы от декабря 1900 года Чехов обращается к Шехтелю, зная о его пребывании в Европе. Известно, что именно в это время в Париже открывалась всемирная выставка, где всеобщим вниманием пользовался павильон Art Nouveau Bing, и вряд ли Шехтель там не побывал. Кстати сказать, как и позднее особняк Рябушинского, павильон Бинга был декорирован фризом из орхидей, но выполненных в виде рельефа, а не мозаики (*Weisberg G. The Connoisseur*. 1970. № 645. P. 61).

¹⁴ *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн*. М., 1990. С. 236.

¹⁵ *Кириченко Е. И. Федор Шехтель*. М., 1973. С. 63.

¹⁶ *Кириченко Е. И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии*. С. 261.

¹⁷ *Танге К. Традиции и творчество в японской архитектуре* // *Архитектура Японии. Традиции и современность*. М., 1976. С. 63.

¹⁸ Там же. С. 61.

Глава XII

¹ Цит. по: *Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века*. М., 1984. С. 116. Примеч. 69.

² С любезного разрешения автора цит. по рукописи Б. Г. Вороновой «О раннем этапе собирания и изучения японского искусства (к истории дальневосточной коллекции ГМИИ им. Пушкина)».

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Мастера искусства об искусстве*. М., 1970. Т. 7. С. 355, 356.

⁵ *Грабарь И. Японцы* // *Мир искусства*. 1902, № 2. С. 31.

⁶ Там же. С. 33.

⁷ *Садакити Гартман. Японское искусство*. СПб, 1908. С. 63—69.

⁸ *Маковский С. Страницы художественной критики*. СПб, 1909. С. 155.

⁹ *Белецкий П. А. Русская графика начала XX века и японская цветная ксилография* // *Книга и графика*. М., 1972. С. 229.

¹⁰ Там же. С. 228.

¹¹ М. Волошин — художник. Сборник материалов. М., 1976. С. 46.

¹² *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки*. 1900—1916. Л.; М., 1945. Т. 2. С. 38, 39.

¹³ *Сарабьянов Д. В. Русская живопись среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования*. М., 1980. С. 222—237.

¹⁴ См.: *Кочик О. Я. Живописная система Борисова-Мусатова*. М., 1980.

¹⁵ *Сарабьянов Д. В. Стиль модерн*. М., 1989. С. 82.

¹⁶ Поль Гюген. Взгляд из России. М., 1989. С. 322—354.

¹⁷ *Львова Е. «Натюрморт с японской гравюрой» Павла Кузнецова* // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 2—3. С. 87.

¹⁸ *Пунин Н. Н. Павел Кузнецов* // *Русское и советское искусство*. М., 1976. С. 176.

¹⁹ *Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века*. М., 1993. С. 130.

²⁰ *Холина М. В. К вопросу о творческом методе Павла Кузнецова. Стиль, канон, иконо-*

графия // *Советское искусствознание* 80. М., 1981. Кн. 1. С. 167.

²¹ *Стернин Г. Ю. Современное искусство и проблема стиля* // *Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века*. М., 1984. С. 169.

²² *Mourey G. The House of the «Art Nouveau Bing»* // *The Studio*, vol. XX, 1900. P. 180.

²³ *Стернин Г. Ю. Указ. соч.* С. 179.

²⁴ *Цит. по: Стернин Г. Ю. Указ. соч.* С. 174.

²⁵ *Конрад Н. И. Запад и Восток*. М. 1979. С. 384.

²⁶ *Schmutzler R. Op. cit.* P. 73.

Заключение

¹ *Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант* // *Зарубежная эстетика и теория литературы*. М., 1987. С. 170.

1. Серебряный павильон. XV в. Киото
2. Сад Самбо-ин в Дайгодзи. Около 1615. Киото
3. Замок Химэдзи. 1609
4. Неизвестный художник. Процессия португальцев. Около 1600. Деталь. Осака, Намбан Бунка-кан
5. Неизвестный художник. Процессия португальцев на улице города. Конец XVI в. Деталь. Токио, Императорская коллекция
6. Неизвестный художник. Прибытие португальского корабля. Конец XVI—начало XVII века. Деталь. Нара, Тосёдайзи
7. Неизвестный художник. Процессия по случаю понтификации папы Сикста V. Конец XVI в. Деталь. Рим, Ватикан
8. Неизвестный художник. Папа Григорий XIII принимает японских послов. 1596
9. Неизвестный художник. Портрет японского посла Хасэкура Цунэнага. 1615. Рим, частная коллекция
10. Сэсю. Пейзаж. 1486. Деталь. Токио, коллекция Мори
11. Замок Нидзё. Интерьер. 1626. Киото
12. Кано Эйтоку. Кипарис. Конец XVI в. Деталь. Токио, Национальный музей
13. Огата Корин. Красное и белое дерево сливы. Начало XVIII в. Деталь. Атами, Художественный музей
14. Брейгель П. Пейзаж со скалистыми горами. Около 1553. Дрезден, Гравюрный кабинет
15. Дюрер А. Горный пейзаж. 1494. Оксфорд, музей Эшмолин
16. Дюрер А. Этюд растений. Около 1503. Вена
17. Губер В. Пейзаж. 1552. Лондон, Университет
18. Альтдорфер А. Зармингштейн на Дунае. 1511. Будапешт, Музей изобразительных искусств
19. Рембрандт. Пейзаж с мельницей. Около 1650
20. Рембрандт. Дорога вдоль канала. Около 1652
21. Сегерс Х. Пейзаж с двумя колокольнями. Начало XVII в.
22. Неизвестный художник. Портрет Ф. Ксавье. Начало XVII в. Кобэ, Музей искусства намбан
23. Неизвестный художник. Пятнадцать таинств Святой Девы. После 1623. Киото, Университет, Национальный центр исторических исследований
24. Неизвестный художник. Святой Петр. Конец XVI в. Осака, Намбан Бунка-кан

25. Нобуката (?). Читающий старик. Конец XVI—начало XVII в. Осака, коллекция Итио Куга
26. Нобуката (?). Священник с детьми. Конец XVI—начало XVII в. Кобэ, Музей искусства намбан
27. Нобуката. Портрет буддийского священника Никкё. 1608. Префектура Хёго, Сёрэндзи
28. Неизвестный художник. Обычаи европейцев. Начало XVII в. Деталь. Токио, коллекция Хосокава
29. Неизвестный художник. Четыре великих города Запада. Конец XVI—начало XVII в. Деталь. Кобэ, Музей искусства намбан
30. Эмосаку (?). Сражающиеся всадники. Деталь. Начало XVII в. Кобэ, Музей искусства намбан
31. Эмосаку (?). Европейский монарх. Деталь. Начало XVII в. Префектура Гумма, Мампукудзи
32. Титульный лист «Японской грамматики» Жоао Родригеша. 1604
33. Неизвестный художник. Казнь иезуитов и японцев-христиан. Начало XVII в. Деталь. Рим, Иль Джезу
34. Неизвестный художник. Карта Японии. Конец XVI—начало XVII в. Деталь. Префектура Фукуи, Дзётокудзи
35. Неизвестный художник. Карта мира. Конец XVI—начало XVII в. Кобэ, Музей искусства намбан
36. Блюдо с изображением карты Японии. XVII в.
37. Блюдо с изображением карты Японии. XVII в.
38. Пороховница с изображением португальцев. Конец XVI—начало XVII в. Токио, Национальный музей
39. Неизвестный художник. План голландской фактории в Дэсима. 1780
40. Неизвестный художник. Голландец с телескопом. XVIII в.
41. Неизвестный художник. Голландский корабль. XVIII в.
42. Ватто А. Роспись клавиноидов в стиле шинуазри. 1708. Париж, коллекция Безансон де Вагнер
43. Ватто А. Роспись в стиле шинуазри из Шато де ля Мюэтт. Начало XVIII в.
44. Гюэ Ж.-Г. по картине Ф. Буше. Китайская жизнь. XVIII в.
45. Блюдо с декором в стиле имари. Вена. Около 1770—1780. Дрезден, Музей фарфора
46. Блюдо с декором в стиле шинуазри. Делфт. XVIII в.

47. Тарелка с декором в стиле шинуазри. Делфт. Около 1780-х. Делфт, Де Порселейн Флес
48. Солонка с декором в стиле какиэмон. Делфт. Около 1720. Гаага, Муниципальный музей
49. Блюдо с декором в стиле какиэмон. Мейсен. 1720-е. Дрезден, Музей фарфора
50. Бутылка с декором в стиле какиэмон. Мейсен. 1720-е.
51. Набор лаковых сундучков для экспорта в Европу. XVIII в. Копенгаген, Национальный музей
52. Шкаф-кабинет, исполненный для экспорта в Европу. XVII в. Копенгаген, замок Розенборг
53. Чемберс У. Пагода в парке Кью. XVIII в.
54. Брумкост Г. (?) Лаковый кабинет в Монпелье. XVIII в. Петергоф
55. Ринальди А. Дворец Петра III. Двери спальни. 1758. Ораниенбаум
56. Ринальди А. Китайский дворец. Северный фасад. 1762—1768. Ораниенбаум
57. Ринальди А. Китайский дворец. Интерьер «Большого китайского кабинета». Деталь наборного панно. 1760-е. Ораниенбаум
58. Ринальди А. Китайский дворец. Интерьер «Большого китайского кабинета». 1762—1768. Ораниенбаум
59. Аделькранц К.-Ф. Китайский дворец. Главный фасад. 1769. Дроттнингхольм
60. Аделькранц К.-Ф. Китайский дворец. Боковой флигель. 1769. Дроттнингхольм
61. Кнобельсдорф Г. Японский павильон. 1754—1756. Потсдам, Сан-Суси
62. Камерон Ч. Китайская деревня. Деталь дома. 1772—1773. Царское Село
63. Иванов Б. И. Китайская беседка в парке усадьбы «Надеждино». 1796
64. Неизвестный художник. Вид из парка на усадьбу. Конец XVIII в. Москва, Гос. Третьяковская галерея
65. Иванов М. М. Вид в царскосельском парке. XVIII в. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж
66. Причетников В. П. Усадьба «Забава». Вид главного дома из-за пруда. 1798. Москва, Гос. Исторический музей
67. Неизвестный художник. Голландка. XVIII в.
68. Неизвестный художник. Голландец со слугами. XVIII в.
69. Чаша с изображением голландцев и голландских кораблей. XVIII в. Москва, Гос. музей Востока
70. Хаяси Сихэй (?). Голландцы за обедом. 1782
71. Вакасуги Исохати. Сокольниковый. XVIII в. Токио, Академия художеств
72. Араки Ёгэн. Голландский порт. 1805
73. Кавахара Кэйга. Портрет семьи Бломхофф. Начало XIX в.
74. Кавахара Кэйга. Мадам Бломхофф с младенцем и няней. 1818

75. Кавахара Кэйга (?). Вице-адмирал Путятин со свитой. 1853
76. Окумура Масанобу. Интерьер театра. 1740-е
77. Утагава Тоёхару. Необычный снегопад. 1770-е
78. Маруяма Окё. Состязание лучников в храме Сандзюсангэндо. 1759.
79. Маруяма Окё. Сосны под снегом. Деталь. XVIII в. Токио, коллекция Мицуи
80. Тани Бунтё. Цветы в вазе. Копия с картины Виллема ван Ройена. 1790
81. Одано Наотакэ. Вид на озеро Синобадзу. Деталь. Конец XVIII в. Собственность префектуры А키타а
82. Хирага Гэннай. Портрет женщины. 1769. Кобэ, Музей искусства намбан
83. Сатакэ Сёдзан. Сосна и птица 1785. А키타а, коллекция Нара
84. Сиба Кокан. Вид Фудзи на пути от Имаи к Тонэгава. 1812. Сан-Франциско, Музей искусства Азии
85. Сиба Кокан. Вид от святилища Мимэгури в Эдо. 1783. Кобэ, Музей искусства намбан
86. Сиба Кокан. Обсуждение теории Коперника, или Диспут ученых. XVIII в. Деталь. Токио, коллекция Ябумото
87. Сиба Кокан. Голландец на пристани. 1780-е. Кобэ, Музей искусства намбан
88. Аодо Дэндзэн. Мост Рёгоку. Конец XVIII в. Токио, Национальный музей
89. Аодо Дэндзэн. Цукудадзима в Эдо. 1810. Токио, Национальный музей
90. Ватанабэ Кадзан. Портрет Такаки Сэнсэки. 1837. Токио, Национальный музей
91. Ватанабэ Кадзан. набросок к портрету Итикава Бэйана. 1838. Киото, Национальный музей
92. Ватанабэ Кадзан. Портрет Итикава Бэйана. 1838. Киото, Национальный музей
93. Кацусика Хокусай. В морских волнах у Канагава. Из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831
94. Кацусика Хокусай. Победный ветер. Ясный день (Красная Фудзи). Из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831
95. Кацусика Хокусай. Волна. Из альбома «Сто видов Фудзи». 1834—1835
96. Кацусика Хокусай. Луна, хурма и кузнец. Суримоно. 1807
97. Андо Хиросигэ. Луна из-под моста Рёгоку. Из серии «Виды восточной столицы». 1831
98. Андо Хиросигэ. Водоворот Наруто в провинции Ава. Из серии «Виды более шестидесяти провинций». 1853—1856
99. Такахаси Юити. Портрет императора Мэйдзи в европейском костюме. 1870.
100. Такахаси Юити. Лосось. 1877. Токио, Академия художеств
101. Такахаси Юити. Бумага для упражнений в каллиграфии. Кагава, Котохира-гу

102. Харада Наодзиро. Сапожник. 1889. Токио, Академия художеств
103. Кояма Сотаро. Вишневые деревья в Сэндай. 1880-е
104. Асаи Тю. Берег реки в Грэ. 1901
105. Вада Сандзо. Южный ветер. 1907. Токио, Музей современного искусства
106. Курода Сэйки. На озере. 1897. Токио, Национальный исследовательский институт культурных ценностей
107. Курода Сэйки. Девушка майко. Конец 1890-х. Токио, Национальный музей
108. Вада Эйсаку. Заход солнца на переправе. 1897. Токио, Академия художеств
109. Фудзисима Такэдзи. Водоем. 1908—1909. Токио, Академия художеств
110. Фудзисима Такэдзи. Бабочки. Деталь. 1904. Токио, галерея Бриджстон
111. Ёродзу Тэцугоро. Автопортрет с красными глазами. 1913. Мориока, Музей префектуры Иватэ
112. Кисида Рюсэй. Рэйко в возрасте пяти лет. 1918. Токио, Музей современного искусства
113. Каваи Гёкудо. Поздняя весна. 1916. Деталь. Токио, Музей современного искусства
114. Ёкаяма Тайкан. Колесо жизни. 1923. Деталь. Токио, фонд Эйсэй Бунко
115. Хисида Сюнсё. Опавшие листья. 1909. Деталь. Токио, фонд Эйсэй Бунко
116. Симмомура Кандзан. Осенние деревья. 1907. Деталь. Токио, Музей современного искусства
117. Кобаяси Кокэй. Райский источник. 1912. Токио, Музей современного искусства
118. Ваза «Бамбук» компании Баккара. 1878. Париж, музей Баккара
119. Кацусика Хокусай. Богиня Каннон как покровительница рыб. «Манга», вып. VIII. 1818
120. Галле Э. Ваза с изображением рыбы. 1878. Париж, Музей декоративного искусства
121. Кацусика Хокусай. Фудзи через бамбуковую рошу. Из альбома «Сто видов Фудзи». 1834—1835
122. Бракмон Ф., Руссо Э. Блюдо. 1867. Париж, частная коллекция
123. Уистлер Д. Вариации в телесном и зеленом: балкон. 1864—1870. Вашингтон, галерея Фрир
124. Хосода Эйси. Огия на реке Сумида. Деталь триптиха. Около 1790—1792
125. Судзуки Харунобу. Стоящая женщина. 1760-е
126. Уистлер Д. Розовое и серебряное: принцесса из страны фарфора. 1863—1864. Вашингтон, галерея Фрир
127. Уистлер Д. Старый мост Бэттерси: октябрь в голубом и золотом. Около 1865. Лондон, галерея Тэйт
128. Говдин Э. У. Мебель в англо-японском стиле. Около 1877. Лондон, музей Виктории и Альберта
129. Уистлер Д. «Павлинья комната». 1877. Вашингтон, галерея Фрир
130. Араки Кампо. Павлин. Конец XIX в. Бундешшт, Музей восточного искусства
131. Мане Э. Портрет Эмиля Золя. 1868. Париж, Лувр
132. Мане Э. В лодке. 1874. Нью-Йорк, музей Метрополитен
133. Кацусика Хокусай. В лодке. Из книги «Песни Итако». 1802
134. Китагава Утамаро. Москитная сетка. 1790-е
135. Дега Э. В театре. 1880. Париж, частная коллекция
136. Дега Э. Музыканты оркестра. 1872. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт
137. Кацусика Хокусай. Сила Кугацумэ Канэко. Деталь. «Манга», вып. IX. 1817
138. Дега Э. В Лувре. Мэри Кэссат. Около 1880. Париж, Лувр
139. Дега Э. Туалет. Расчесывающая волосы. 1889. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж
140. Утагава Кунисада. Туалет. 1858
141. Утагава Тоёкуни. Моющаяся женщина. 1806
142. Дега Э. Утренний туалет (Таз). 1886. Фармингтон, музей Хилл-Стид
143. Дега Э. Туалет. Расчесывающая волосы. Около 1885. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж
144. Кацусика Хокусай. В бане. «Манга», вып. XII. 1834
145. Кэссат М. Туалет женщины. 1880-е. Нью-Йорк, музей Метрополитен
146. Моне К. Японка (портрет Камиллы Моне). 1876. Бостон, Музей изобразительных искусств
147. Кикикава Эйджан. Куртизанка. 1810—1815
148. Моне К. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
149. Моне К. Белые кувшинки в Живерни. 1899. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
150. Моне К. Нимфеи. 1914—1918. Париж, музей Оранжери
151. Обложка журнала С. Бинга «Le Japon artistique»
152. Страницы в журнале С. Бинга «Le Japon artistique»
153. Тулуз-Лотрек А. Диван жапоне. 1892—1893
154. Тулуз-Лотрек А. Аристид Брюан в своем кабаре. 1893
155. Кацукава Сюнсё. Актер Итикава Дандзиро в роли сибараку. 1782
156. Сэсю (?). Конь. XV в.
157. Таварая Сотаци. Олени. Начало XVII в. Атами, Художественный музей
158. Тулуз-Лотрек А. Японский пейзаж в стиле Хокусая

159. Тулуз-Лотрек А. Джейн Авриль. 1893
160. Тулуз-Лотрек А. Мэй Милтон. 1895. Париж, музей де ля Публиците
161. Ван Гог В. Портрет папаши Танги. Конец 1887. Амстердам, музей Ван Гога
162. Ван Гог В. Портрет папаши Танги. 1887. Париж, музей Родена
163. Ван Гог В. Портрет папаши Танги. 1887. Афины, коллекция Ниаркоса
164. Кэйсай Эйсэн. Ханаоги из дома Огия. Около 1825—1830
165. Ван Гог В. Копия гравюры Кэйсай Эйсена «Ханаоги из дома Огия». 1887. Амстердам, музей Ван Гога
166. Андо Хиросигэ. Цветущие сливы в храме Камэйдо. Из серии «Сто знаменитых мест в Эдо». 1856—1858
167. Ван Гог В. Копия гравюры Хиросигэ «Цветущие сливы в храме Камэйдо». 1887. Амстердам, музей Ван Гога
168. Андо Хиросигэ. Ливень у моста Охаси. Из серии «Сто знаменитых мест в Эдо». 1856—1858
169. Ван Гог В. Копия гравюры Хиросигэ «Ливень у моста Охаси». 1887. Амстердам, музей Ван Гога
170. Андо Хиросигэ. Ирисы в Хорикири. Из серии «Знаменитые места в Эдо». 1856—1858
171. Ван Гог В. Ирисы. 1889. Нью-Йорк, частная коллекция
172. Ван Гог В. Автопортрет на фоне японской гравюры. 1887. Базель, коллекция Е. Дрейфус
173. Ван Гог В. Автопортрет. 1888. Массачусетс, Кембридж, Музей искусств
174. Ван Гог В. Груша в цвету. 1888. Амстердам, музей Ван Гога
175. Ван Гог В. Травинка. 1890. Ларен, коллекция В. Ван Гога
176. Ван Гог В. Звездная ночь и кипарис. 1889. Бремен, Кунстхалле
177. Гоген П. Видение после проповеди. 1888. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии
178. Ваза перегородчатой эмали. XIX в. Москва, частная коллекция
179. Гоген П. Натюрморт с головой лошади. Около 1886. Париж, частная коллекция
180. Гоген П. Натюрморт со щенками. 1888. Нью-Йорк, Музей современного искусства
181. Гоген П. Прекрасная Анжела. 1889. Париж, музей Орсе
182. Гоген П. Таянские пасторали. 1893. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж
183. Судзуки Харунобу. Прохлада. 1760-е
184. Дени М. Портрет мадам Рансон. 1892. Сен-Жермен-ан-Лэ, музей
185. Боннар П. Пестрая блуза. 1892. Париж, Музей современного искусства
186. Боннар П. Дама с кроликом. 1891. Токио, Музей западного искусства
187. Вюйяр Э. Сады Парижа. 1894. Париж, Музей современного искусства
188. Бёрдсли О. «Павлинья юбка». Иллюстрация к пьесе О. Уайлда «Саломея». 1894
189. Бёрдсли О. Черный капот. Иллюстрация к пьесе О. Уайлда «Саломея». 1894
190. Огата Корин. Ирисы. Начало XVIII в. Деталь. Токио, музей Нэдзу
191. Огата Корин. Шкатулка для письменных принадлежностей. Начало XVIII в. Токио, Национальный музей
192. Косодэ с узором ирисов у ручья. XVII—XVIII вв. Токио, музей Нагао
193. Ирисы. Японский текстильный узор. Середина XIX в.
194. Экман О. Ирисы. 1895
195. Чайница золотого лака с глициниями. XVIII в. Москва, Гос. музей Востока
196. Тиффани Л. Лампа «Глициния». Около 1905. Нью-Йорк, частная коллекция
197. Ваза с изображением ирисов и пчел. 1883. Москва, Оружейная палата
198. Кувшин компании Тиффани. Около 1878. Париж, музей Орсе
199. Галле Э. Лампа в форме грибов. 1904. Париж, частная коллекция
200. Пуба с изображением кузнециков. Около 1800. Прага, частная коллекция
201. Брошь «Стрекоза». 1900-е. Москва, Гос. Исторический музей
202. Лалик Р. Подвеска с кузничками. Около 1904—1905. Токио, музей Минами
203. Грассе Э. Гребень. Около 1900. Париж, Музей моды и костюма, дворец Гальера
204. Неизвестный художник. Камни в волнах. XVII в. Киото, Дзэнриндзи
205. Огата Корин. Шкатулка с изображением скал и волн. Начало XVIII в. Токио, Сэйкадо
206. Таварая Сотаци. Маусима. Деталь. Начало XVII в. Вашингтон, галерея Фрир
207. Сад Дайсэн-ин. 1506. Киото, Дайтокудзи
208. Лакомб Ж. Море. Волны. Около 1894. Ренн, Музей изобразительного искусства
209. Ван де Вельде А. Пейзаж с группой женщин. Аппликация. 1893. Цюрих, Музей прикладного искусства
210. Ван Гог В. Арльские дамы. Воспоминание о саде в Эттенне. 1888. С.-Петербург, Гос. Эрмитаж
211. Хайне Т. Танец с вуалями. 1890-е
212. Дени М. Апрель. 1892. Оттерло, музей Крёллер-Мюллер
213. Бёрдсли О. Заставка к книге «Смерть короля Артура». 1893—1894
214. Экман О. Ковер с лебедями. 1897. Копенгаген, Музей декоративного искусства
215. Обрист Г. Цикламен (Удар бича). 1895. Мюнхен, городской музей
216. Эндель А. Рельеф над входом в фотоателье «Эльвира». 1895—1898. Мюнхен
217. Кацусика Хокусай. Поющие ворота в провинции Ава. «Манга», вып. VII. 1817
218. Билибин И. Я. Волна. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1905

219. Климт Г. Картон для фриза Стоклет. 1905—1909. Вена, Австрийский музей прикладного искусства
220. Климт Г. Березовая роща. 1903. Линц, Новая галерея
221. Дворец Кацура. XVII в. Киото
222. Дворец Кацура. Ручки раздвижных панелей стен
223. Шехтель Ф. О. Особняк Рябушинского. 1900—1905. Москва
224. Шехтель Ф. О. Особняк Рябушинского. Решетка
225. Шехтель Ф. О. Особняк Рябушинского. Лестница
226. Шехтель Ф. О. Особняк Рябушинского. Дверные ручки
227. Борисов-Мусатов В. Э. Водоем. 1902. Москва, Гос. Третьяковская галерея
228. Борисов-Мусатов В. Э. Изумрудное ожерелье. 1903. Москва, Гос. Третьяковская галерея
229. Врубель М. А. Кувшинки. 1890-е. Абрамцево, Музей-усадьба
230. Бакст Л. С. Беотийка. Эскиз к балету Черепнина «Нарцисс». 1911. Париж, Национальный центр искусств им. Ж. Помпиду
231. Бакст Л. С. Ужин. 1902. С.-Петербург, Гос. Русский музей
232. Кузнецов П. В. Натюрморт с японской гравюрой. 1912—1913. С.-Петербург, частная коллекция
233. Кузнецов П. В. Мираж в степи. 1912. Москва, Гос. Третьяковская галерея

Указатель имен

Август Сильный 108, 115
Авриль Джейн 279, 283
Адамс Уильям 36
Аддисон Джозеф 123
Аделькранц К. Ф. 117, 118
Аи Мицу 217
Акамацу Ринсаку 209
Акутагава Рюноске 12
Алени Джулио 170
Алпатов М. В. 263, 267
Альберт, кардинал 28
Альберти Леон Баттиста 49
Альма-Тадема Лоуренс 235
Альтдорфер Альбрехт 54, 55
Амстель Ян ван 39
Андо Хиросигэ 140, 190—193, 229, 242, 245, 249, 264, 269, 271, 273, 286, 289, 290, 293, 294, 296, 302, 304, 308, 318, 322, 323, 328, 336, 364
Анненков Ю. П. 364
Антуан Андре 327
Аодо Дэндзэн (Накада Дзэнкити) 166, 167, 172, 212
Аоки Конё 127
Аоки Сигэру 216, 217
Араки Гэнкэй 138
Араки Гэнью 138
Араки Ёгэн 133, 138
Араки Кампо 243, 244
Араки Хироюки 9
Ардуэн-Мансар Жюль 106
Аривара Нарихира 334
Арима Харунобу 80
Асаи Тю 205, 206, 208, 212
Астриук Захария 233, 235, 246
Астон В. Г. 360
Базиль Фредерик 263
Бакст Л. С. 367—369, 372
Бальмонт К. Д. 362
Баратынский Е. А. 125
Бароцци С. 119
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 362
Беначчи Алессандро 29, 33
Бенеш Отто 54
Бенуа А. Н. 360, 372, 373
Бернар Эмиль 278, 285, 291, 292, 295, 301, 311
Бехагель Д. 108
Бёрдели Обри 196, 272, 327, 336, 341, 342, 350, 364, 374
Бёттгер Иоганн 108
Билибин И. Я. 336, 353, 364
Бинг Марсель 274
Бинг Самюэль 226, 229, 271—275, 285, 298, 304, 305, 318, 322, 325, 328, 329, 343, 344, 350, 363, 371—373
Бломхофф, семья 134, 136, 139

Бодлер Шарль 233
Боксер К. Р. 138
Болотов А. Т. 124
Боннар Пьер 272, 318, 320, 322—327, 343, 365, 366, 369, 373
Борисов-Мусатов В. Э. 362, 363, 365, 366
Браганский, архиепископ 28
Бракмон Феликс 229, 230, 233, 234, 236
Браун Георг 74, 75, 77
Брейгель Питер 39, 49, 52, 54, 56
Бриджмен Ч. 123
Брумкост Г. 111, 115
Бруно Джордано 56
Брюан Аристид 279—281
Брюсов В. Я. 362
Буало Никола 120
Булгаков С. Н. 296
Бурдель Эмиль Антуан 272
Буше Франсуа 96, 103
Бюрти Филипп 232, 233, 235, 273, 318, 362
Вагенаер Захариас 94
Вада Сандзо 209, 210, 213
Вада Эйсаку 209
Вакаи Кэндзабуро 226, 234
Вакасуги Исохати 131, 138
Валентийн Ф. 162
Валери Поль 257
Валиньяно Алессандро 20—22, 27, 32, 66
Валле Я. ван дер 108
Валлотон Феликс 318, 322, 325, 364, 373
Ван Гог Виллемина 285, 298
Ван Гог Винсент 197, 271, 285—305, 308, 309, 311, 313, 318, 329, 336, 347, 376
Ван Гог Тео 285, 290, 295, 297, 298, 308, 309
Ватанабэ Тосио 237, 239
Ватанабэ Кадзан 176, 178—181, 226
Ватто Антуан 96, 103
Вейгель И. Х. 114
Веласкес Диего 80, 245
Вельде Анри ван де 272, 336, 345—347
Вентури Лионелло 262, 263, 270, 278, 292
Вермер Делфтский Ян 304, 376
Веронезе Паоло 286
Вивера Р. 36
Вийо 233
Вилела Гаспар 23
Вишпер Б. Р. 57
Виргман Чарлз 205
Волошин М. А. 364
Вольтер Мари Франсуа Аруз 95, 97, 98, 102, 150, 151, 193
Врубель М. А. 365, 366, 369
Выспяньский Станислав 329
Вюйар Эдуард 272, 318, 320, 322, 325—327, 366, 373
Вяземский П. А. 125

Габерман Ф. 155
 Гайяр Эжен 274
 Галле Эмиль 230, 234, 272, 329, 335, 345
 Гартман Садакити 363
 Гертель Георг 155
 Гессе Герман 16, 197
 Гёте Иоганн Вольфганг 102, 124, 200
 Бильбер Иветт 277, 279
 Бимар Тектор Жермен 320
 Го Си 44
 Гоген Поль 197, 263, 271, 278, 285, 295, 304—311, 313—319, 324, 327, 357, 369, 370
 Гоголь Н. В. 373
 Годвин Эдвард Уильям 232, 234, 241, 244, 347
 Гойя Франсиско Хосе де 245
 Гонкур, братья 232, 245, 285, 318
 Гонкур Эдмон де 233, 273
 Гонс Луи 235, 273, 328
 Гончарова Н. С. 369
 Горшанов В. 358, 360
 Горький Максим 373
 Госэда Хорю 212
 Гоши Карло 102
 Грабарь И. Э. 352, 360, 363, 372
 Грассе Эжен 340
 Григорий XIII 31, 33, 34
 Гримальди 95
 Губер Вольф 54, 55
 Густав II Адольф Шведский 114
 Густав III Шведский 118
 Гэссэн Гёкусэй 166
 Поэ Ж.-Г. 96
 Дагли, братья 114
 Дамуз А. 234
 Даниэльссон Б. 316
 Датэ Масамунэ 36
 Дебюсси Клод 327, 336, 369
 Дега Эдгар 193, 212, 227, 228, 233, 236, 245, 249—261, 268, 276, 277, 279, 280, 284, 285, 307, 309, 363
 Делакура Эжен 227, 290
 Делатр 229
 Делазрш Огюст 272
 Делиль Жак 124
 Дени Морис 272, 308, 310, 317—320, 326, 336, 338, 343, 346, 348, 365, 373
 Дерю Клод 36
 Джотто ди Бондоне 227, 305, 308
 Дидро Дени 97, 142
 Дмитриев И. И. 125
 Добиньи Шарль Франсуа 212
 Додонеус Ремберт 94, 154
 Домье Оноре 305, 308
 Дориваль Бернар 261
 Достоевский Ф. М. 200, 373
 Дрессер Кристофер 232
 Дюжарден Эдуард 279, 310
 Дюран-Рюэль Поль 269, 273, 318
 Дюре Теодор 233, 236, 261, 273
 Дюрер Альбрехт 49, 52—54
 Екатерина II 114, 118
 Екатерина Португальская 66
 Ёкояма Тайкан 221, 224, 226
 Ёса Бусон 145

Ёсимару, см. Огава Ёсимару
 Ёсимунэ, см. Токугава Ёсимунэ
 Ёродзу Тэцугоро 217, 219
 Ёситора, см. Утагава Ёситора

Жакмар Жюль 233
 Жеффуа Гюстав 269
 Жоао Педро 68
 Жуковский В. А. 125

Зибольд Филипп Франц фон 95, 138—140, 198, 229, 285
 Золя Эмиль 245, 285, 288, 289
 Зоммер Ж. 329

Иванов Б. И. 120
 Иванов М. М. 121
 Икэ-но Тайга 145
 Индийск Хендрик 94
 Исидзаки Гэнтоку 138
 Исидзаки Юси 138
 Исикава Тайро 178, 181
 Итикава Бэйан 179, 180
 Итикава Дандзюро 279
 Ито Мансио 27, 32, 33
 Ихара Сайкаку 58, 145, 146
 Ицунэн (И Жань) 127, 136, 177

Йонкинд Ян Бартольд 233
 Йонстон Йон 94, 159

Каваи Гёкудо 220
 Каваками Тогай 203—205, 208, 216, 217, 220
 Кавакита Митиаки 141
 Кавамура Киёо 208, 209, 212
 Кавахара Кэйга 134, 136—139
 Кайгэцудо Андо 304, 325
 Какиэмон Сакаидо 106
 Калф Виллем 106
 Камерон Чарлз 117, 119
 Кано Ёсинобу 157
 Кано Масанобу 47
 Кано Мотонобу 47
 Кано Найдзэн 61
 Кано Санраку 61
 Кано Хогай 220
 Кано Эйтоку 47, 48, 80, 141
 Кампанелла Томмазо 54
 Каппелетти Джованни 205
 Карамзин Н. М. 125
 Карл II Английский 109
 Карл V 28
 Карлетти Франческо 22
 Карлос Валтасар 80
 Карьер Эжен 272
 Касаткин И. Д. (епископ Николай) 373
 Кастильоне Джузеппе 127
 Катарина Браганца 28, 109
 Катлер Томас Уильям 234
 Кацукава Сюнко 277
 Кацукава Сюнсё 261, 279, 281
 Кацукава Сюнэй 277
 Кацусика Хокусай 140, 166, 167, 181—193, 197, 228—230, 232—234, 245, 246, 248—250, 252, 253, 256—258, 260, 264, 269, 271, 273, 274, 280, 282, 286, 290, 292, 297, 298, 302, 305, 308,

313, 322—324, 328, 336, 352, 357, 363, 364
 Кемпфер Энгельберт 91, 92, 95
 Кент Уильям 123
 Киёнага, см. Торри Киёнага
 Кикучава Эйdzан 263
 Кимура Леонардо 68
 Кин Дональд 127
 Кино Цураюки 143
 Кирога Гаспар 28
 Киси Ганку 177
 Кисида Рюсэй 217, 219
 Кита Доку 177
 Кита Гэнки 127, 177
 Кита Сёун 127, 177
 Китагава Утамаро 148—250, 256, 271, 273, 286, 318, 322, 325, 342, 364—366, 370
 Китаев С. Н. 352, 357, 358, 364
 Кириченко Е. И. 349
 Климт Густав 343, 344, 354, 374
 Кнобельсдорф Георг фон 115, 117
 Кобаяси Кокэй 225
 Когю Ёсио 154
 Кокан, см. Сиба Кокан
 Коллин Рафаэль 213
 Колобашкин Н. Н. 360
 Колонна Эжен 274
 Кониси Юкинага 66
 Конфуций 95, 98
 Кормон Фернан 365
 Коровиц К. А. 372
 Косаку Ёсио 163
 Кояма Сотаро 204—206, 208, 212
 Крапах Лукас Старший 54
 Крэн Уолтер 272, 336
 Ксавье Франциск 19, 20, 26, 27, 62, 64, 69
 Кубо Сюмман 307
 Кузанский Николай 49
 Кузнецов П. В. 369—372
 Куниёси, см. Утагава Куниёси
 Кунисада, см. Утагава Кунисада
 Кунисада II, см. Утагава Кунисада II
 Кунитэру, см. Утагава Кунитэру
 Куракин Б. И. 119
 Курода Сэйки 210—214, 216, 217, 226
 Кэйсай Эйсэн 229, 286, 289—291
 Кэссат Мэри 258, 259, 272

Лаваль Шарль 311
 Лакомб Жорж 318, 336, 344
 Лалик Рене 272, 338, 345
 Лангли Б. 123
 Ланглуа, семья 114
 Лансере Е. Е. 372
 Лао-цзы 175, 347
 Ларионов М. Ф. 369
 Лассо Орландо 40
 Лаудон Джон Клаудиус 124
 Ле Руж П. 123
 Лейбниц Готфрид Вильгельм 95
 Лейланд Ф. 244
 Лейтон Д. 232
 Леккок Шарль 232
 Лёнен, братья 41
 Лепер Огюст Луи 322
 Лересс Герард де 127, 159, 162
 Лессинг Готхольд Эфраим 142

Лихачев Д. С. 120
 Лойола Игнатий 19, 69
 Локк Джон 119
 Лоти Пьер 298
 Лоррен Клод 123
 Луиза Ульрика Шведская 118
 Люттер Мартин 114
 Людовик XIV 97, 102, 103, 106
 Людовик XV 114
 Людовик XVI 114, 115

Мазарини Джулио 106
 Майоль Аристид 318, 319, 325
 Макарт Ганс 235
 Макинтош Чарлз Рени 350
 Маковский С. К. 364
 Малларме Стефан 245, 246, 284
 Мане Эдуард 193, 196, 227, 233, 236, 245, 246, 248, 261, 276, 280, 288, 289, 319, 329, 364
 Мария Антуанетта 109
 Мария Оранская 109
 Маркс Роже 273, 363
 Мартинес Педро 68
 Мартэн, семья 115
 Маруяма Окё 140—142, 144, 147, 177, 182, 224
 Масаока Сики 223, 224
 Масанобу Хосона 167
 Массейс Квентин 39, 66
 Матисс Анри 190
 Махасев М. И. 114
 Мацудайра Саданобу 166
 Мапуи Гэнтю 138
 Мацумура Гёсюн 142
 Мацуо Басё 13, 58, 148, 149, 167, 186, 302
 Мацуура Сэйган 163
 Мазно Рётаку 158
 Меер Б. ван дер 106
 Мекк В. фон 372
 Менцель Адольф 235, 272
 Меншиков А. Д. 118
 Мериан Мэттью 94
 Мескита Диего де 27, 33
 Микеланджело Буонарроти 305
 Милле Франсуа 212, 290
 Милтон Мэй 280, 283
 Митрохин Д. И. 360, 364
 Моне Камилла 261, 262
 Моне Клод 261—270, 276, 363, 369
 Монтанус Арнольд 95
 Монте Урбано 29, 30, 33
 Монтескье Шарль Луи 97
 Монфрейд Жорж-Даниэль де 316
 Монпансье де, Анна Мария Луиза 106
 Мопассан Ги де 232
 Мор Кристовао де 28
 Мори Огай 200
 Морисима Тюрё 167
 Моро Камилла 234
 Морозова З. Г. 355, 369
 Моррис Уильям 234, 236
 Мунк Эдвард 374

Накамура Кэну 200
 Накаура Жюлиан 27
 Нарбут Г. И. 364
 Несфилд 232

Нива Якобо (Ни Ичэн) 68
 Нижинский В. Ф. 369
 Никколо Джованни 66—68, 73, 77, 81, 86, 88
 Нисикава Сукэнобу 171, 249
 Нобуката 66, 76, 77, 78
 Номэ Сэйроку 145
 Норо Гэндзэ 127

Обрист Герман 336, 350
 Обэр 103
 Огава Ёсимару 290, 324
 Огата Корин 48—50, 148, 330, 333, 334, 336, 338, 341, 343, 346
 Ода Нобунага 18, 19, 31, 66
 Одано Наотакэ 152, 154, 155, 158, 159, 165, 174
 Окакура Тэнсин (Какудзо) 219—221, 224, 226, 358
 Окано Кэйити 170
 Окумура Масанобу 140—142
 Окуни 83
 Ольбрих Йозеф Мария 350
 Омура Сумитада 19
 Орта Виктор 347
 Ортелиус Абрахам 61, 74
 Орье Альбер 307, 317
 Остаде Адриан ван 304
 Остроумова-Лебедева А. П. 360, 364
 Оцуки Гэнтаку 158, 171

Павел V 36
 Палестрина Джованни 40
 Пастернак Б. Л. 15
 Патинир Иоахим 39
 Певзнер Николаус 120
 Пеннель Джозеф 241
 Перейра Эммануэль (Ю Вэньхуэй) 68
 Перрюшо Анри 311
 Петр I 106, 115, 118
 Петр, святой 65, 69, 77, 87
 Петр III 111, 118
 Петров-Водкин К. С. 369
 Пиллеман Жан Баттист 103, 119
 Пирс Чарлз 103
 Писсарро Камиль 233, 276
 По Люнье 327
 Поляков Иван 115
 Помпадур Жанна Антуанетта 109
 Поп Александр 123
 Поттер Паулюс 304
 Причетников В. П. 122
 Пти Жорж 235, 318
 Пуссен Никола 49, 123
 Путятин Е. В. 136, 137, 139
 Пушкин А. С. 125, 269, 301, 373

Равель Морис 336
 Рагуза Винченцо 205
 Райт Фрэнк-Ллойд 197, 349
 Рансон Поль 318, 319, 322, 325
 Рафаэль Санти 305
 Рачинский Г. А. 360
 Ревалд Джон 316
 Редон Одилон 374
 Резанов Н. П. 136
 Рембо Артюр 284

Рембрандт Харменс ван Рейн 49, 56, 57, 90, 290, 304, 376
 Ренан Анри 273
 Рерих Н. К. 373
 Рейсдал Якоб ван 304
 Ри Сампэй 106
 Ривьер Анри Бенджамэн Жан-Пьер 272, 322
 Ридингер Иоганн Элиас 138
 Рильке Райнер Мария 300
 Ринальди Антонио 111, 112, 118, 119
 Риччи Маттео 170, 173
 Робер Юбер 123
 Роден Огюст 272
 Родригеш Жоао 20, 23, 78
 Родригес Нуньо 27
 Роза Сальватор 123
 Розенфилд Д. 226
 Ройен Виллем ван 94, 147, 148, 171
 Рокудзюэн Сюдзин 256
 Росни Леон 234
 Россетти В. М. 232
 Россетти Данте-Габриэль 232, 261
 Ротари Пьетро 119
 Рубенс Питер Пауэл 49, 56, 286
 Руссель Ксавье 318, 319, 320, 325
 Руссо Жан-Жак 119, 120
 Руссо Теодор 212
 Руссо Эжен 234
 Рябушинский П. П. 348—350, 352, 354, 356, 373

Садахидэ, см. Утагава Садахидэ 232
 Санайо Себастиан де 29
 Санде Эдуардо де 27
 Сант-Клара Абрахам ван 162
 Сатакэ Сёдзан 154—157, 160, 165, 169—171, 173, 174
 Сато Иссай 181
 Сафо 264
 Свитцер С. 123
 Свифт Джонатан 151
 Се Хэ 41, 337
 Сеген А. 316
 Сегерс Херкулес 57
 Сезанн Поль 217, 310
 Сен-Санс Камиль 232
 Сервантес Сааведра Мигель де 40
 Серюзье Поль 311, 316, 318, 319, 324, 325, 327
 Сё Сисэки 157
 Сёдзан, см. Сатакэ Сёдзан
 Сёра Жорж 285, 374
 Сиба Кокан 150, 157—160, 162—167, 169—171, 173—175, 182, 183, 186, 188—190, 193, 194, 203—205, 212, 294
 Сиккерт Уолтер 236
 Сикст V 31, 34
 Симмомура Кандзан 223, 224, 226, 344
 Симодзаки Тосон 200
 Симонэ Ж. 108
 Синьяк Поль 295, 325, 374
 Сиодзука Луис 68
 Скорель Ян ван 39
 Солон М. Л. 233
 Сомов К. А. 373
 Сотацу, см. Таварая Сотацу
 Сотело Луис 36
 София Доротея Прусская 118

Спартали Кристина 236
 Стивенс Алфред 235
 Сугита Гэмпаку 154, 178, 180, 181
 Судзуки Харунобу 157, 158, 239, 320, 322, 325, 343, 365, 366
 Сэймон Мигель Тидзава 27
 Сэливен Артур 232
 Сэлинджер Джером Дейвид 197, 299
 Сэсю, см. Тойо Ода
 Сюнсё, см. Кацукава Сюнсё
 Сяраку, см. Тёсюсай Сяраку

Таварая Сотацу 48, 49, 257, 280, 284, 342
 Тагор Рабиндранат 220
 Таддеус 68
 Таками Сэнсэки 179
 Такахаси Юити 200, 202—205, 208, 209
 Танака Хидэмити 36
 Танге Кэндзо 355, 356
 Танги Жюльен 286—289
 Тани Бунтё 147, 166, 167, 180
 Танидзаки, см. Дзюнитиро Танидзаки
 Террас Клод 327
 Тессин Никодемус Младший 109
 Тикамацу Модзаэмон 146, 149
 Тинторетто Якопо 32, 40, 49
 Тиссо Джемс 235, 261
 Тёсюсай Сяраку 277
 Титсинг Исаак 95, 132, 159, 198
 Тиханов Иван 115
 Тиффани Луис Комфорт 272, 274, 325, 334, 345
 Тициан Вечеллио 40
 Тоёкуни, см. Утагава Тоёкуни
 Тоёкуни III, см. Утагава Кунисада
 Тоётоми Хидэёси 18, 19, 33, 35, 36, 83
 Тойо Ода (Сэсю) 43, 44, 49, 167, 267, 268, 280, 341
 Токугава Ёсимунэ 94
 Токугава Изясу 36, 37
 Толстой Л. Н. 200, 373
 Топоров В. Н. 83
 Торри Киёнага 238, 240, 249, 286, 322
 Тоса Мицуоки 283
 Тоса Юкихио 42
 Тугендхольд Я. А. 257
 Тулуз-Лотрек Анри де 193, 261, 268, 276—285, 307
 Тунберг Карл Петер 91, 95, 229
 Тургенев И. С. 200, 373
 Тьеполо Джованни Баттиста 119

Уайлд Оскар 242, 341
 Уистлер Джемс Эббот Мак-Нейл 193, 196, 233, 236—244, 249, 268, 276, 319, 347, 363, 364
 Утагава Ёситора 289
 Утагава Куниаки II 245
 Утагава Куниёси 192, 286, 308, 310, 324
 Утагава Кунисада 192, 229, 254, 256, 286, 289, 290, 324
 Утагава Кунисада II 232
 Утагава Кунитэру 232
 Утагава Садахидэ 232
 Утагава Тоёкуни 192, 229, 254, 286, 289, 324
 Утагава Тоёхару 140, 144
 Утагава Тоёхиро 192

Утамаро, см. Китагава Утамаро
 Уэльский, принц 123

Фалилеев В. Д. 364
 Фантен-Латур Анри 233, 236, 237, 239
 Фейльке Херман 138
 Фернандеш Вашку 77
 Фенеон Феликс 325
 Фенолоса Эрнест 219, 221
 Фёр Жорж де 274
 Филипп II 27—29, 36
 Фиchino Марсилио 49
 Фонтанези Антонио 205
 Фор Поль 327
 Форен Жан Луи 305
 Фортун Мариано 235
 Френч Калвин 158, 162
 Фридрих II Прусский 114, 115
 Фроиш Луиш 20—22, 26, 28, 71
 Фтабатэй Симмэй 200
 Фудзисима Такэдзи 214—217
 Фукан Фабиан 83
 Фукудзава Юкити 199, 200, 208

Хага Тору 205
 Хайне Теодор 348
 Халс Франс 90, 304, 376
 Хара Мартин 27
 Харада Наодзиро 206, 209, 212
 Харунобу, см. Судзуки Харунобу
 Хасимото Гахо 220
 Хасэкура Цунэнага (Рокуэмон) 34, 36
 Хафпенни Джон и Уильям 123
 Хаяси Радзан 83
 Хаяси Сихэй (Рин Сихэй) 131, 132, 150, 151, 175
 Хаяси Тадамаса 212, 234
 Хирага Гэннай 150—154, 156—159, 167, 169, 170
 Хиросигэ, см. Андо Хиросигэ
 Хиросигэ III (Андо Токубэй) 232
 Хирш Альфонс 233
 Хисида Сюнсё 222, 224, 225, 344
 Хлебников Велимир 362
 Хоккэй Хацугоро 229
 Хокусай, см. Кацусика Хокусай
 Хокусэн (Бокусэн) 234
 Хонда Тосиаки 150, 171
 Хоннами Коэцу 257
 Христиан V 114

Цветаева М. И. 264
 Цубаки Тиндзан 180, 181
 Цубоути Сэйган 181

Чемберс Уильям 107, 122—124
 Черепнин Н. Н. 367, 369
 Чернуски А. 234
 Чернышев З. Г. 119
 Чехов А. П. 373
 Чжуан-цзы 175

Шамберген Каспар 94
 Шанфлери (Юссон Жюль Франсуа) 245
 Шедель Г. 118
 Шекспир Уильям 40

Шенк П. 114	Эйк Ян ван 51
Шере Жюль 323	Эйсэн, см. Кэйсай Эйсэн
Шесно Эрнест 235, 261	Эйси Хосода 238—240
Шехтель Ф. О. 348—350, 352, 354, 356, 357, 361, 369, 373	Эль Греко Доменико 40, 49
Шиллер Фридрих 200	Эккерман Иоганн Петер 102
Шмуцлер Роберт 328	Экман Отто 272, 329, 333, 350, 374
Шоссон Эрнест 327	Элиот Томас Стернз 376
Штутцер 114	Элкок Р. 232
Шуффенекер Эмиль 311	Энгр Жан Огюст Доминик 249, 260
Шэнь Наньпин 128, 136, 155, 157, 180	Эндель Август 336, 350
Щербатов С. А. 360, 372	Юдзё 141
Эзоп 200	Ямагути Моити 362
Эйзенштейн С. М. 197, 339	Ямада Эмосаку 75, 76, 78, 80, 81
	Ямада Юстус 80

Оглавление

Введение	5
Часть первая	
Первые контакты. Середина XVI — начало XVII века	17
Глава I. Португальцы в Японии. Японские миссии в Европе	18
Глава II. Особенности японской живописи конца XVI — начала XVII века	39
Глава III. Два вида искусства намбан	60
Часть вторая	
Голландцы в Японии. Увлечение Дальним Востоком в Европе XVII—XVIII веков	89
Глава I. Голландская фактория в Нагасаки — окно в Европу	90
Глава II. Утопия Востока в Европе и стиль шинуазри	95
Глава III. «Западный стиль» в японском искусстве конца XVII—XVIII веков	126
Глава IV. Европейские влияния на традиционную японскую графику и живопись	140
Глава V. Ранга — «голландская живопись» в Японии	150
Глава VI. Сиба Кокан и его открытия	157
Глава VII. Теория живописи «западного стиля» и ее значение для развития японского искусства	169
Глава VIII. Ватанабэ Кадзан: попытка синтеза европейской и традиционной художественных систем в портрете	176
Глава IX. Кацусика Хокусай: новаторство внутри традиции	182
Часть третья	
Новая встреча Запада и Востока. Вторая половина XIX — начало XX века	195
Глава I. Два направления в японской живописи второй половины XIX — начала XX века	199
Глава II. «Япония» в Париже и Лондоне	227
Глава III. Джемс Уистлер и японское искусство	236
Глава IV. Первый этап японизма: Эдуард Мане и Эдгар Дега	245
Глава V. Влияние японского искусства на творческую эволюцию Клода Моне	261
Глава VI. Самюэль Бинг — пропагандист японского искусства в Европе	271
Глава VII. Освоение японского опыта в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека	276
Глава VIII. Утопическая Япония Винсента Ван Гога	285
Глава IX. Новая концепция картины у Поля Гогена и японское искусство	305
Глава X. Японизм художников «Наби»	318
Глава XI. Японские мотивы в искусстве модерна	328
Глава XII. Японские влияния в русском искусстве рубежа веков	357
Заключение	375
Примечания	377
Список иллюстраций	388
Указатель имен	393

Н 63 Николаева Н. С.
Япония—Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI—начало
XX века.— М.: Изобраз. искусство, 1996.— 400 с.: ил.
ISBN 5-85200-312-3

Книга—первое исследование на русском языке, посвященное контактам в изобразительном искусстве
Японии и Европы. На обширных примерах автор прослеживает, как постепенно осваивались японцами приемы
и методы европейской живописи, а Европа от поверхностного увлечения восточной экзотикой пришла к пониманию
значительности иной художественной системы, законы которой повлияли на развитие искусства конца XIX—
начала XX века. В книге дан анализ произведений таких выдающихся мастеров, как Хокусай, Хиросигэ, Уитлэр,
Мане, Дега, Моне, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Гоген, Борисов-Мусатов, Кузнецов.

Издание содержит 233 цветные и тоновые иллюстрации.

Для специалистов и любителей изобразительного искусства.

Н 4903010000-123

024(02)-96

ББК 85.1

Наталья Сергеевна Николаева
ЯПОНИЯ—ЕВРОПА.
ДИАЛОГ В ИСКУССТВЕ.
Середина XVI—начало XX века

Художник *Е. И. Волков*
Зав. редакцией *Л. А. Шарафутдинова*
Редактор *Л. П. Анурова*
Технический редактор *В. Б. Лопухова*
Корректоры *Н. М. Скляренко, Н. П. Бржевская*
Цветную корректуру выполнила *Л. В. Егорова*

ЛР № 010290 от 02.03.93

Сдано в набор 25.05.95 г. Подписано в печать 13.03.96
Изд. № 2-531. Формат 70 × 100¹/₁₆. Бумага мелованная
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,5
Усл. кр.-отт. 157,3. Уч.-изд. л. 33,83. Тираж 5000
Заказ 1077. «С»—123

«Изобразительное искусство»
129272, Москва, Суцеский вал, 64

Государственное ордена Октябрьской Революции,
ордена Трудового Красного Знамени
Московское предприятие
«Первая Образцовая типография»
Комитета Российской Федерации по печати.
113054, Москва, Валуевская, 28.

100000-00

Б-ка Боголобова:
абонемент



581000 218385

