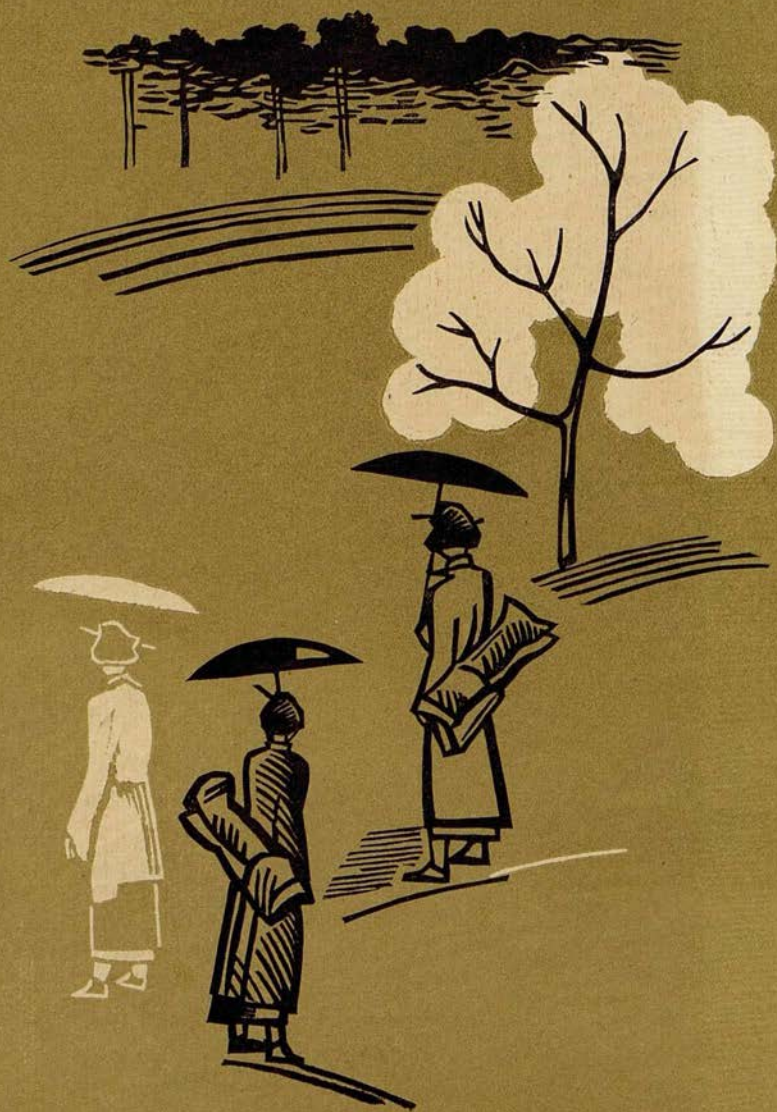


76(52)

A 33







1 24.10.03
cu. prose c. 88

72090
84365

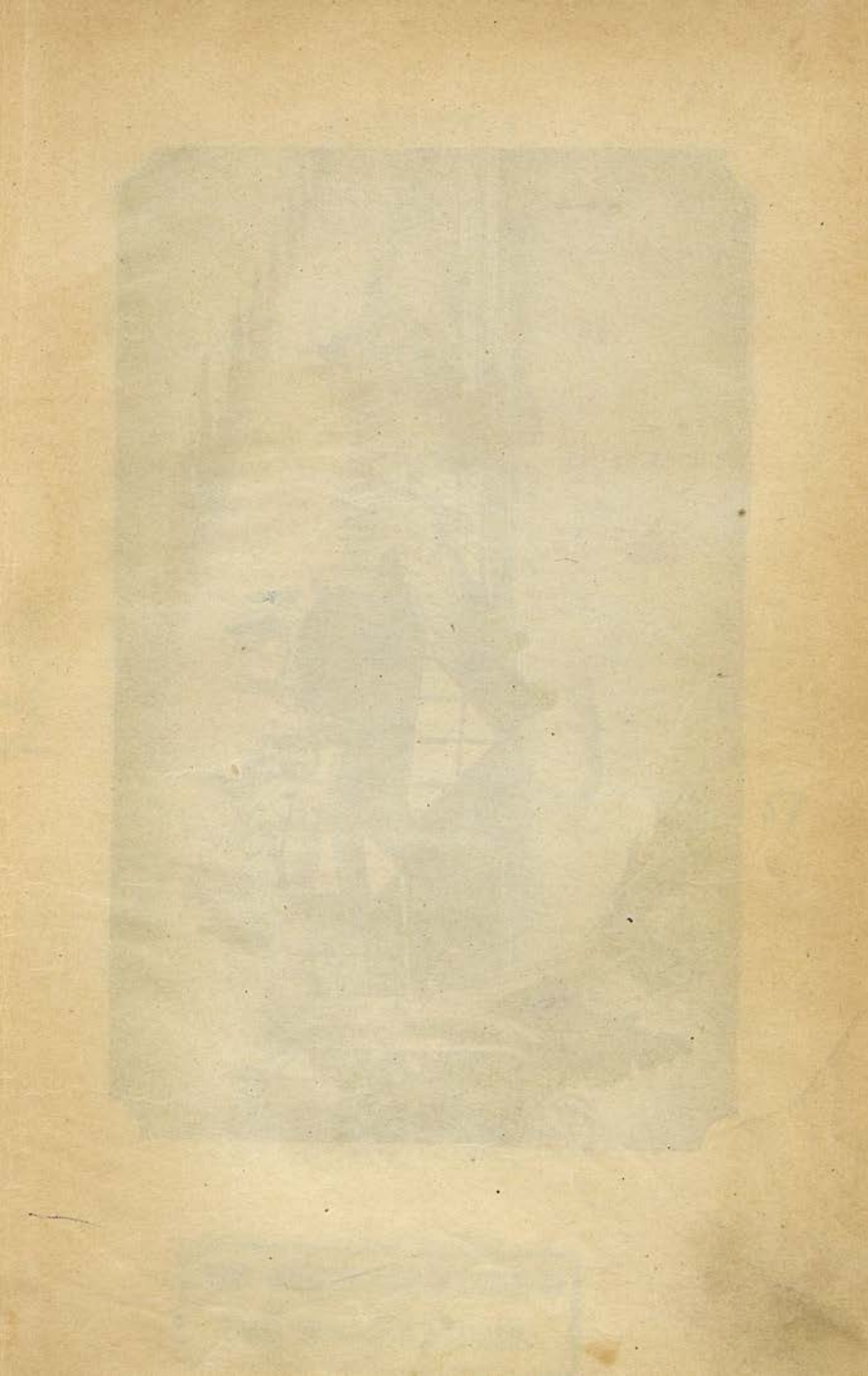
А 5/8.



АННОТАЦИЯ

„Японская цветная гравюра“ — содержательная и богато иллюстрированная работа Б. П. Денике — дает достаточно полное представление о характере и развитии одного из видов японского искусства. В книге даны характеристики отдельных художественных направлений и творчества выдающихся мастеров. Работа Б. П. Денике особенно интересна тем, что в ней показана демократическая струя в японской гравюре, создавшая реалистические произведения, являющиеся лучшими образцами японского искусства.

Особый интерес представляют страницы книги, посвященные произведениям пролетарской гравюры и плаката в современной Японии.





Б. ДЕНИКЕ

76(52)

Δ 33

Я П О Н С К А Я

Ц В Е Т Н А Я
Г Р А В Ю Р А

С 67 иллюстрациями

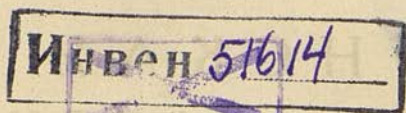
72090

57

ГОС. ЦЕНТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ОГИЗ—ИЗОГИЗ—1936

К
П
ИЗ БИБЛИОТЕКИ
НЕ ВЫДАЕТСЯ

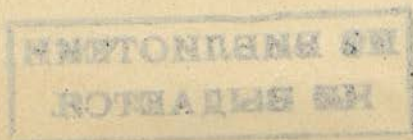


Редактор Н. И. Романов. Художеств. редакция оформления М. П. Сокольников. Техн. ред. М. И. Чуванов.

Сдано в набор 14/V 1935 г. Подписано к печати 1/XII 1935 г. Уп. Главлита Б-10806. Тираж 2000. Заказ типопр. № 406. Издиз № 7804. И-7. Печ. л. 12 1/2 + 14 вкл. Бум. 82,5 × 109 — 1/32.

Полиграфтехникум — Москва, Дмитровский, 9

Цена 14 руб. Переплет 2 руб.



ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Задача настоящей работы — дать историю развития японской цветной гравюры на дереве с момента зарождения ее до настоящего времени, т. е. проследить главнейшие этапы эволюции этой чрезвычайно интересной ветви японского искусства, познакомиться с ее важнейшими направлениями и наиболее крупными художественными индивидуальностями.

Развитие ксилографии в Японии протекало в период феодализма, затем при разложении феодализма и, наконец, во время и после промышленного переворота. Потеряв ведущее значение в искусстве, японская гравюра продолжала существовать и в период капитализма и в империалистической Японии. Япония эпохи Токугава (1603—1868), когда сложилась как явление искусства и достигла большого развития японская деревянная гравюра, была до последних лет этой эпохи страной феодализма. «Япония, с ее чисто феодальной организацией землевладения и с ее широко развитым мелкокрестьянским хозяйством, — писал К. Маркс в 1867 г., — дает

гораздо более верную картину европейского средневековья, чем все наши исторические книги, проникнутые насчет средневековья буржуазными пред-
рассудками»¹.

Внутри страны в это время в основном прекращаются раздоры между феодалами. Этому способствуют новые социально-экономические тенденции, которые медленно, но верно, начинают пробиваться в отдельных местах сквозь кору средневековья. С одной стороны, это — возникновение, как естественного спутника феодализма, хищнического торговоростовщического капитала, который затем, раздвигая рамки феодальных отношений, начинает проникать во все сферы социально-экономической жизни и по пути вводит новые формы и новое содержание общественных отношений. С другой стороны, этому способствует обнищавшее и разоренное японское крестьянство, которое под тяжестью двойного гнета (феодалов и торговоростовщического капитала) начинает вырываться из подчинения господствующей системе и организует многочисленные крестьянские восстания.

Однако зарождение торгового капитала и его развитие не знаменуют уничтожения феодализма, наоборот, эти моменты повсюду оказываются сосуществующими с феодализмом².

Развитию капитализма в стране были поставлены

1 К. Маркс. Капитал, том I, кн. 1-я, изд. 6-е, 1930, стр. 575, прим. 192.

2 См. рецензии Мосиной на книгу В. Светлова «Происхождение капиталистической Японии». «Рев. Восток», 1932, № 1-2, стр. 30—35.

искусственные заграждения. Капиталистическая собственность не была защищена законом и подвергалась не только обложению, но и захвату. Для наследственной аристократической бюрократии из феодальной знати и ее государственного аппарата капитал являлся тем резервом, из которого можно было черпать бесконтрольно средства. Купец, как социально-экономическое явление (в первом этапе своего развития), рассматривается аристократией, как низшее сословие страны.

Феодальные отношения к началу промышленного переворота привели Японию к затяжному экономическому кризису.

Положение японского крестьянства лучше всего иллюстрируется фактом систематического вымирания, деградации деревни, ростом бродяжничества, бегством в города и т. п. Так, в течение 1781—1788 гг. в одном только княжестве сельское население уменьшилось на 1 400 тыс. человек¹. Начиная с 1714 г. и вплоть до середины XIX в., японскими историками зарегистрировано свыше 50 больших крестьянских бунтов. Земля без даровых и послушных рабочих рук обесценивалась². Ускорению кризиса способствовал и тот факт, что развитие международной капиталистической экономики настойчиво требовало открытых торговых ворот в Японию.

¹ В. Светлов. Происхождение капиталистической Японии, 1934. Огиз—Соцэкгиз, стр. 67. Данный факт относится к владениям князя Матсудайра Саданобу.

² «Правда», 1933, 31 августа.

60-е годы XIX столетия являются исторической датой поворота японской экономики в сторону усиления капиталистических основ страны. 1868 г. открывает новую страницу в истории Японии. Внутри страны были созданы необходимые условия для промышленного переворота.

В эпоху Токугава произошли также значительные изменения в сфере идеологии, в области философского мировоззрения.

В среде феодального дворянства во всех его разновидностях общая для всей эпохи рационалистическая тенденция мышления сказалась в двух главнейших направлениях общественной мысли того времени. Одно называлось «китайская наука», под чем понималось конфуцианство, другое — так называемая «национальная наука» — было своеобразной попыткой возродить древний синтоизм¹, сделав из него богословскую систему, со своей философией истории и этикой. Борьбой этих двух течений занят почти весь период Токугава, причем первое из них поддерживалось правительством и официальными кругами, второе — оппозиционной частью феодального общества и отчасти городским сословием. Оба мировоззрения были идейным выражением двух различных групп правящего класса. У торговой и ремесленной буржуазии (особенно в Эдо) сложилась своя система, известная под именем «сингаку». Эта система противопоставлялась идеологии самурайства как идеология «третьего сословия». Сингаку — ми-

1 Синтоизм — от Синто (Shinto) — «путь богов». — Народная религия японцев; почитание природы и предков.

ровоззрение эклектическое; его доктрины слагаются из элементов неоконфуцианства, буддизма и синтоизма. Идеалом человеческих достижений, согласно этому мировоззрению, был «совершенный человек» — понятие чисто конфуцианское, но к которому можно было подойти и синтоистским путем: «чистотой и ясностью своего сердца». При этих условиях, как говорят конфуцианцы, и «отдельный человек будет совершенен, и семья благоустроена, и государство в надлежащем управлении, и вселенная в мире»¹. Стремление связать доктрину с жизнью и буржуазный характер самой доктрины подчеркиваются, например, интересом к такого рода вопросам, как коммерческая этика.

Искусство в эпоху Токугава также получает новые формы и новое содержание.

Типичным для токугавской эпохи явился театр Кабуки — театр торговой буржуазии, городских торговцев и ремесленников. Время основания театра Кабуки падает на первые годы XVII столетия.

Как театр торговой буржуазии, — пишет Н. И. Конрад², — Кабуки резко порывает в своей драматургической тематике и в своих сценических формах с аристократическим театром Но. В репертуаре, наряду с историко-героическими трагедиями, виднейшее место занимают чисто бытовые драмы, причем в тех и других на сцену выводятся представители «третьего сословия». Торговцы, крестьяне и «на-

¹ Подробнее о сингаку см. Н. И. Конрад. Японская литература, том I, стр. 25.

² Конрад. Японский театр (БСЭ), том LXV, стр. 727.

родные дружинники» сплошь и рядом оказываются героями не только «мещанских драм (сэвамоно), но и патетических самурайских трагедий (дзидаймоно). Язык приближается к разговорной речи и теряет искусственность изысканной речи Но».

Новые идеологические направления нашли свое отражение и в литературе¹. Главным жанром феодальной литературы была эпопея, содержанием которой служила война. На X—XII вв. падает расцвет классической литературы, теплочно-придворной, совершенно чуждой народным массам, выросшей под сильным влиянием китайских образцов.

В период Токугава в литературе проявляются стремление к национальной оригинальности и внимание к современности. Некоторые из писателей этой эпохи были настоящими реалистами. «Вышедшие на широкий простор экономической деятельности купцы и ремесленники, — пишет проф. Конрад, — создают свой сложный быт, который и начинает служить основным материалом литературы. Расцвет реалистической повести (Укийо-дзоси) представлен в творчестве Сайгаку (1642—1693), полностью отразившем все стороны жизни поднимающегося класса: примитивно-чувственную жизнь, профессиональную деятельность, мораль». Писались произведения, изображавшие мещанский быт («Баня», «Парикмахерская» — названия новелл Сикитей Самба); содался сатирический роман, нечто вроде авантюр-

●
¹ Ср. К о н р а д. Японская литература, 1928. Его же. Японская литература (БСЭ), том LXV. С. Е л и с е е в. Японская литература (сборник «Литература Востока», вып. 2-й, 1920).

ного романа. Разумеется, и в тематике и в форме в литературе оставалось еще немало пережитков феодальной идеологии.

Новые явления наблюдаются и в изобразительных искусствах.

Развитие живописи в эпоху Токугава представляет картину большого разнообразия. Школа Тоса полна еще традиций феодального искусства, школа Кано продолжала идти по пути эклектизма. В школах живописи, которые были тесно связаны с прошлым и отражали идеологию феодализма, замечаются элементы упадка: наблюдается чрезмерная изысканность, стремление к преодолению чисто технических трудностей. Искусство становится чопорным, носит церемонный придворный характер. В XVIII в. вырабатывается эклектический стиль, причем живописные приемы художников разных школ «сближаются». Новым для токугавской эпохи явилась отражавшая буржуазную идеологию школа Укийо-е (реалистическая школа). Это демократическое и реалистическое направление брало темы из повседневной жизни, из быта городского ремесленника, торговца, актеров, гейш. Основателем школы Укийо-е был Иваса Матабе (умер в 1650 г.), деятельность и художественное наследие которого были впервые основательно изучены Румпфом¹ (рис. 1, «Новогодний обычай»).

Крупнейшими представителями начального периода

¹ F. R u m p f. Meister des japanischen Farbenhholzschnittes. Neues über ihr Leben und ihre Werke. 1924.

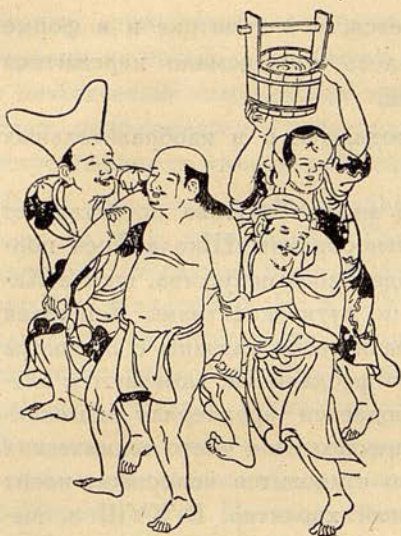


Рис. 1. Матабе. Новогодний обычай. XVII в.

развития новой школы были Моронобу и Ханабуса Иттио. Укийо-е было хронологически позднейшим из основных художественных направлений в японской живописи. В. Кон¹ различает пять основных стилей в японской живописи. Эти основные стили следующие: буддийский стиль, стиль Ямато², стиль, сложившийся под китайским влиянием, стиль Сидзо (Shijo), стиль Укийо-е, школ же было значительно больше. Например, в стиле Ямато работали школы

¹ William Cohn. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin, 1908, стр. 18—19.

² Ямато — сначала центральная провинция Японии, затем Япония вообще; стиль Ямато — «национальный», японский.

Касуга, Тоса и Сумийоси. Наряду с культовой буддийской живописью, с XII—XIII вв. образовывается школа светской живописи Ямато. Школа Ямато, сделавшись официальной школой искусства, в XIII в. приняла название Тоса, по имени провинции Тоса, которой правил и имя которой принял художник Касуга Тсунетака.

Несмотря на значительные отличия различных школ и направлений японской живописи и изменения самих школ в их историческом развитии, ряд общих стилистических черт является типичным для японского искусства, как-то: плоскостность, линеальность, отвлеченность, стремление к созерцательному восприятию мира.

Рассмотренные выше предпосылки исторического развития в эпоху Токугава накладывают свой отпечаток на развивающееся искусство гравюры на дереве.

Суб'ектом стиля гравюры, рожденной в феодальный период, является японская буржуазия. Это не означает, что японская гравюра была свободна от пережитков феодальной идеологии. Наоборот, эти пережитки резко проявляли себя в творчестве художников гравюры, особенно в период начального ее развития. Но в основном японская гравюра на дереве, сыгравшая особенно крупную роль в художественном отражении новых черт японской жизни, была тесно связана с Укийо-е. Гравюра школы Укийо-е не пользовалась признанием представителей феодально-аристократических верхов, и справедливым является замечание С. Елисеева, что «японцу высшего общества она была непонятна и

художественно неприемлема; для него это грубый лубок, с низким и недостойным искусства содержанием»¹. Среди широких кругов японского буржуазного общества она, напротив, пользовалась большим успехом. Ею восхищались и усердно ее собирали и изучали с 60-х годов XIX в. и в Европе.

¹ С. Елисеев. Японская литература. Сборник «Литература Востока», вып. 2-й, 1920, стр. 76.

ЯПОНСКАЯ

ЦВЕТНАЯ

ГРАВЮРА

ГРАВЮРА В ЯПОНИИ В ЭПОХУ ФЕОДАЛИЗМА

72090
Начало гравюры в Японии относится к весьма ранней поре. Древнейшая сохранившаяся датированная гравюра на дереве в Японии — это отпечаток красками на белой коже с изображением львов и арабесок. Дата его — 740 годы нашей эры. Известен также ряд досок и оттисков от VIII до XIV столетия. Румпф¹ приводит несколько листов с культовыми сюжетами (изображения Кваннон² и пр.) и указывает даты: 844 г., 864 г., 1080 г., 1325 г. и др. Существовали также гравированные изображения с буддийскими сюжетами, исполнявшимися для паломников в почитаемые местности.

Гравюра издавна существовала как параллельное явление наряду с искусством живописи. Но образцы гравюры до XVIII в. были в большинстве случаев произведениями очень мало ценными в художественном отношении. Гравюра как явление искусства, начинающее играть самостоятельную роль и за-

¹ Цит. соч., стр. 4—5.

² Кваннон — буддийское божество милосердия.

воевывающее себе все более и более видное место рядом с японской живописью, начинает развиваться лишь в XVII в. в связи с появлением в недрах феодального общества зарождающегося класса буржуазии.

Наряду с отдельными гравированными листами появляются и книги с гравюрами.

Первые книги с гравированными рисунками появляются в начале XVII в. Наиболее ранней из книг со светским, а не религиозным содержанием была «Исэ Моногатари»¹, вышедшая в свет в 1608 г. Эта книга отпечатана на разноцветных листах китайской бумаги и содержит 49 гравюр². Одну из этих гравюр (рис. 2) мы воспроизводим здесь: она изображает трех придворных перед водопадом. Гравюра трактована в китайском стиле феодального искусства, с условно-отвлеченным пониманием пейзажа.

Развитие гравюры в XVII в. изучено пока еще далеко не достаточно, но несколько основных положений могут считаться твердо установленными.

Прежде всего установлен тот факт, что ранняя гравюра связана со школой Укийо-е, хотя и отмечалось в литературе, что деревянная гравюра применялась и живописцами школ Осака и Киото.

¹ «Исэ Моногатари» представляет «Повесть о приключениях героя с принцессой-жрицей храмов провинции Исэ». Эта лирическая повесть переведена на русский язык Н. И. Конрадом.

² Об этой книге в 1932 г. вышла специальная работа Румфа «Das Ise Monogatari von 1608 und sein Einfluss auf die Buchillustration des XVII Jahrhunderts in Japan».

Следует подчеркнуть, однако, что все новое, характерное в деревянной гравюре, связано с деятельностью именно этой, возникшей в XVII в. реалистической школы Укийо-е. Большое значение для развития деревянной гравюры имела деятельность Хисикава Моронобу, которому раньше приписывалось и самое изобретение гравюры на дереве.



Хисикава Моронобу (1638—1714) был наиболее крупным художником гравюры ранней эпохи Токугава. Представитель школы Укийо-е, он вместе с тем был в своем творчестве тем звеном, которое связано с буржуазным развитием Японии. В своем творчестве он отразил демократические тенденции времени. Тематика Моронобу поражает своим многообразием.

Он иллюстрировал и книги исторического содержания: «Историю принцессы Вакакуса» (1683), «Из истории японских героев» (1686), «Комментарии к истории Гендзи» (1694), «Историю войн периода Хоген». Им исполнены и иллюстрации к литературным произведениям, например, к знаменитой «Исэ Моногатари», драме «Истории Иоситсуне», к многочисленным сборникам цветов, а также к книгам: «Собрание маленьких современных песен из Иосивара»¹ (1659), «Женское зеркало, тайная книга женских образов», «Осакские истории» (1668), «36 знаменитых поэтов», «История врача Тикусаи, прибыв-

¹ Иосивара — квартал публичных домов в Эдо, размещенных здесь с 1656 г.

шего из столицы» (1683), «Сборник знаменитых японских ландшафтов», «Изображение станций Токайдо» (1690), «Сцены театра», «Книга с изображениями четвероногих животных», «Удовольствия короля дьяволов Кампира» и др.

Главная масса его сюжетов, согласно принципам школы Укийо-е, взята из народной жизни: уличные сцены, красавицы, народные увеселения — вот главнейшие его сюжеты. Трактовал он и театральные представления; так Румпф (цит. соч., стр. 13) отмечает, что известны его театральная программа 1675 г. и изображение актера Бодзу Кохе (1681 г.). Писал он также ландшафты, зверей, птиц, растения. Продуктивность его была очень велика; так например, в одном только 1683 г. он выпустил девять книг, причем четыре из них в трех, а две в двух томах. Некоторые гравюры Моронобу раскрашены от руки; среди них следует отметить две группы: одну — сильно раскрашенных и другую — слегка расцвеченных гравюр. Первые покрыты сплошь густым слоем красок и позолотой; они выполнены, повидимому, самим мастером и происходят не из книг, в которых каждый отдельный лист заключен в прямоугольную линейную раму, а из альбомов; другая группа представляет собой гравюры, лишь слегка подкрашенные в книжных лавках издателей и, естественно, не самим художником. Само разнообразие и ширина диапазона тематики вскрывают вкусы и требования буржуазии, формирующейся в недрах феодального общества. Буржуазия начинает проникать во все сферы общественной жизни.

Моронобу был первой крупной художественной индивидуальностью зарождающегося буржуазного направления в японской гравюре. Европейские исследователи называют его «отцом японской гравюры» и японским Дюрером. В его биографии заключается немало черт, характеризующих среду, в которой он вращался, налагавшую порой демократический отпечаток на его творчество. Основные даты его жизни устанавливаются прежде всего по надписи на бронзовом колоколе, оставленном им как пожертвование в храм своего родного города. В этой надписи отмечается дата его ухода от светской жизни в монашество — 1694 г. Кое-какие данные о нем заключаются в подписях, указаниях на его местопребывания и датах в иллюстрированных им книгах. Наконец, сведения о нем есть и в японских источниках.

Из них мы узнаем, что отец его был искусным вышивальщиком, что Моронобу родился в местечке Хото, в провинции Ава, и вначале занимался ремеслом своего отца, затем перебрался в Эдо и рисовал узоры для тканей. Когда открылся у него талант к живописи, он начал учиться у мастеров школы Тоса, затем учился у Укийо Матабе и, наконец, открыл собственную мастерскую. Наиболее ранняя из известных его работ относится к 1659 г., а последняя из них — к 1694 г.¹ Таким образом художественная деятельность его длилась 35 лет. Из многочисленных его произведений до

¹ В 1694 г. Моронобу уходит в монастырь.

нас дошло до 80 иллюстрированных им книг. Моронобу был главным образом иллюстратором книг; гравюра на отдельных листах появилась позднее и тесным образом связана с семейством Кайгетсудо¹. Исключительной свежестью и непосредственностью восприятия веет от этих многих сотен, даже тысяч гравюр Моронобу. Его образы дышат силой и полнотой жизненности; типы изображаемых им людей с их характерными широкими челюстями взяты из повседневной жизни; жизненная, реалистическая струя, динамическое начало являются у него преобладающим моментом; нередко сквозит и юмористическая жилка, но формы еще обобщены, линия — сильная и выразительная — иногда схематична, суммарна, верна традиции феодального искусства. Сила и крепость линии в его более поздних произведениях несколько смягчаются, становятся менее интенсивны.

Линия в творчестве Моронобу играет вообще большую роль. Сильная, выразительная, «круглящаяся», по выражению Курта, она является основной чертой стиля Моронобу и его круга. Курт называет этот стиль «круглящимся» в противоположность «геральдическому» стилю ранних Тории. Линия обуславливает плоскостно-декоративный характер ранней японской деревянной гравюры. Игрой своих линий,

¹ Весь начальный период японской ксилографии был периодом черной гравюры, иногда (особенно в отдельных листах) раскрашенной от руки. Художники фамилий Хисикава, Кайгетсудо и Тории были главнейшими деятелями черной гравюры; первые опыты двух- и трехкрасочного печатания принадлежат фамилии Тории.

условностью цвета, недостаточной конструктивностью, отсутствием централизации в композиции творчество Моронобу и его преемников производит орнаментально-декоративное впечатление.

Своеобразие стиля, своеобразие нового направления, получившего выражение в школе Укийо-е, ярчайшим представителем которой он был, чувствовал сам художник. Он называл себя «японским художником», художником Ямато и очень часто так подписывался под своими работами, противопоставляя себя художникам классических школ, работавшим под влиянием Китая.

Если Матабе (стр. 11) изображал людей высшего общества, то Моронобу охотнее брал свои модели с улицы, даже находил их подчас среди персонажей «веселых» домов (Иосивара).

На улицу японского города Моронобу смотрел глазами художника — выразителя зарождающейся буржуазной идеологии. Художник прежнего времени, носитель феодальной идеологии, заинтересовался бы в ней прежде всего религиозной процессией, пышным выходом какого-либо вельможи (даймио), окруженного многочисленной свитой. Нового же художника занимала в первую очередь динамика уличной жизни: разносчики, продавцы, совершающие прогулку нарядные женщины, игры детей, оживленные уличные сценки.

Вот, например, жанровая сцена из книги 1685 г., воспроизведенная у Румпфа:¹ женщины и дети

¹ R u m p f. Цит. соч., рис. 11, стр. 12.

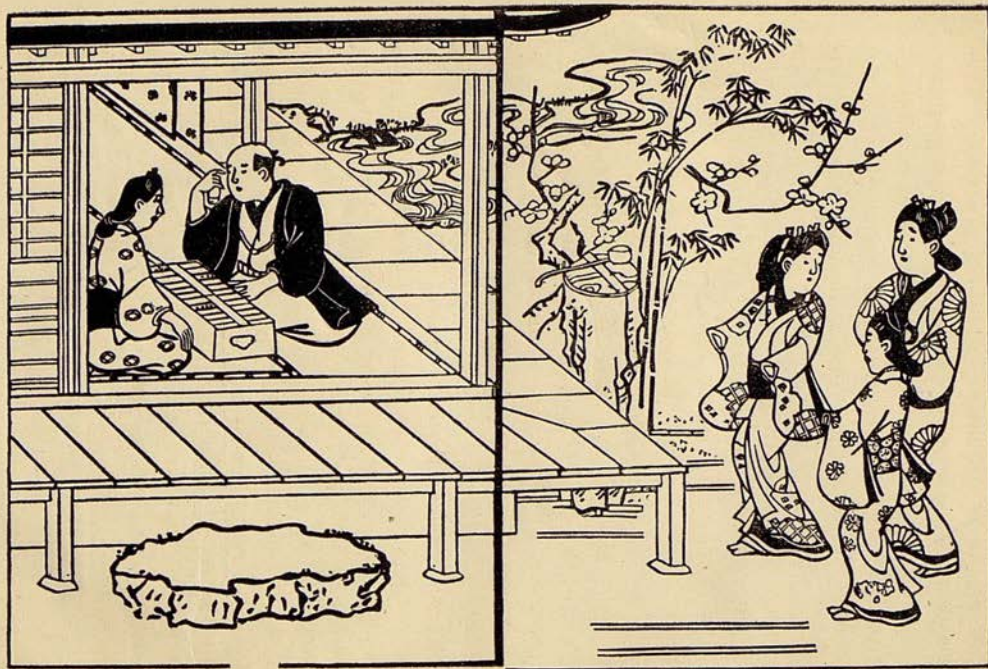
около столиков, уставленных чашечками; композиция с немногими фигурами, полная сдержанного оживления жестов и поворотов; уверенная, легко прочерченная линия, простота и лаконичность контуров производят впечатление предельной ясности и гармоничной завершенности.

В другой книге 1681 г. (№ 13 по каталогу Жилло) «100 изображений женщин этого бренного мира» даны изображения женщин за их домашними работами. На черной гравюре из этой книги (рис. 4) изображены две женщины: одна стирает белье, другая его развешивает. Интересно отметить, что художник верно и точно передает демократический характер типа трудящихся женщин. Сценка носит чисто жанровый характер, исполнена правдивого наблюдения действительности, верна в передаче мотивов движения. В чисто плоскостной орнаментальной трактовке одежды, в некоторой обобщенности форм чувствуется еще отголосок феодальной традиции. Но у других мастеров гравюры конца XVII в. традиционные черты выражены еще сильнее, так что данный лист идет впереди своего времени.

В другой гравюре (рис. 3) — «Игра в шашки» — дается жанровая сцена из жизни средней буржуазии. Здесь сопоставлены две группы: игроков в шашки и гуляющих в саду женщин. Сценки, основанные на наблюдении действительности, трактованы в несколько обобщенной стилистической манере.

Но этот путь художественного развития не мог идти всегда по прямой линии. Моронобу отдает дань феодальной эпохе.





Им был составлен «Сборник копий с знаменитых картин Китая и Японии»; в одной из своих книг он изобразил в стиле школы Тоса придворных, поэтов, героев; пейзажи в иных его книгах трактованы в духе китайских пейзажей эпохи Тан, в соответствии с вкусами придворного общества в Киото.

Эта дань становится понятной, если вспомнить, что Моронобу работал в условиях феодальных отношений и что феодальная идеология в его время была господствующей и не могла не воздействовать на идеологию нарождающейся буржуазии, выразителем которой он являлся. А это воздействие в данную эпоху было весьма значительно. Лишь позднее, как мы увидим, оно становится все менее и менее ощутимым (особенно в творчестве Хокусаи). Все предшествующее время было еще той эпохой, когда, как говорит в своей книге «Общественное и экономическое развитие Японии» Фукуда Токудзо, «Япония была еще далека от экономического строя, характерного для капитализма»¹.

С конца XVII в. значительную роль в развитии японской гравюры начинает играть школа Тории. Из представителей этой художественной семьи наибольший интерес представляет творчество двух наиболее ранних представителей этой художественной школы: Кийонобу I и Кийонобу II.

У этих ранних представителей школы Тории также пробивается сквозь элементы феодального искусства

¹ Т. Фукуда. Общественное и экономическое развитие Японии, пер. Н. И. Фельдман, под ред. проф. Н. И. Конрада, Ленинград, 1926.



Рис. 4. Морунобу (1638—1714). Стирка белья



Рис. 5. Кийонобу I (1644—1729). Театральная программа 1701 г.

буржуазная тенденция, сказывающаяся в первую очередь в их тематике. Но в стиле художников группы Тории доминирующим является свойственный ей консервативный характер. Следует подчеркнуть в работах этой группы (и даже у позднейших ее представителей) черты графичности, сильного схематизма, плоскостности, условно-обобщенный характер изображений, условно-трактованные фоны, в противовес реалистической тенденции у Моронобу и позднейших реалистов.

Основной темой гравюры школы Тории было изображение театра: театральных спектаклей, портретов актеров, театральных плакатов (афиш), программ.

Вот несколько данных из биографии основателя школы Тории Кийонобу I (1644—1729). Его отец был Torii Soshichi (Сосити). Обычное имя художника было Shobei (Сиобеи)¹.

Согласно японским источникам, еще в молодости вместе с отцом он переехал в Эдо. Там он работал под влиянием Моронобу. Наконец, основал собственную школу, как глава фамилии Тории, и изготавливал плакаты для четырех театров и театральные программы. Писал он и портреты актеров; особенно часто он изображал актера Итикава Дандзуро (Ichikawa Danjuro). Он считается первым портретистом актеров и даже основателем этого жанра.

Ему принадлежит также изобретение так называе-

¹ Не забудем, что у японских художников было в обычае в течение своей жизни неоднократно менять имена, в зависимости от тех или иных перемен в их деятельности.

мых тан-е, т. е. гравюр, раскрашенных от руки красной (tan) и желтой красками¹.

Как пример его искусства приведем театральную программу его работы, датированную 1701 г. (рис. 5). На этом плакате изображено 13 актеров театра Кабуки в мужских и женских ролях с изображением на одежде (по большей части в кругах) присвоенных каждому из них гербов (мон), причем надписями обозначено точно, кого именно из актеров изображает каждая фигура. В отношении стиля здесь подчеркнут плоскостной характер всего изображения; сильная стилизация связана с общим линейным характером плаката; вместе с тем заметны значительная динамичность фигур, известная свобода ракурсов и попытки передать характерное в некоторых персонажах.

Примером жесткой, строго стилизованной манеры является портрет актера Накадзима Канемон, в роли героя — демона, разрывающего цепи (рис. 6); он представлен в одежде, украшенной изображениями чрезвычайно условно трактованных волн, и в башмаках из медвежьего меха. Разорвав цепи, он вспрыгнул на совершенно схематически изображенную балку. Весьма выразительна здесь передача

¹ Со стороны техники японская гравюра до 30-х годов XVIII в. является как в книжной иллюстрации, так и в отдельных листах, черной гравюрой, иногда раскрашенной от руки. Затем начинается печатание с двух досок. В 40-х годах XVIII в. Масанобу изобрел печатание в три тона. С 1765 г. начинается многокрасочное печатание с нескольких досок.



Рис. 6. Кийонобу I
(1644—1729). Актер в роли
героя, разрывающего цепи

бурного движения и дикой силы; одежды геометри-
зированы.

Из гравюр Кийонобу II остановимся на двойном
портрете актера Санокава Итиматсу в роли Ри-
кайя, сына предводителя ронинов¹, и актера На-
камура Куметаро в роли его возлюбленной (рис. 7).
На этой гравюре изображена сцена из 7-го акта
популярнейшей японской драмы «История 47 рони-

¹ Ронин — это самурай (рыцарь), не имеющий господина.



Рис. 7. Кийонобу II. Два актера в драме «История 47 ронинов». Ок. 1750 г.

нов»¹, впервые представленной на сцене в 1748 г. К середине XVIII в. относится и данная гравюра. Двухкрасочная гравюра более позднего представителя школы Тории Кийохиро (умер в 1776 г.), изображающая актера Накамура Томидзуро в женской роли поэтессы Оно-но-Комати, в темной княжеской шапочке и с веером в руках (рис. 8), представляет пример абстрактно-обобщенного портрета на фоне, испещренном только одними надписями. Эта архаизирующая условно-линейного стиля гравюра (исполнена около 1750 г.) — дань художника традиции господствовавшего в живописи феодального искусства. Архаизирующие работы последних Тории встречаются в 60-х и даже в 70-х годах XVIII в., как это мы видим на относящейся к этому времени трехцветной гравюре Кийотсуне, изображающей известного актера Итикава Дандза в роли героя на корабле (рис. 9).

Усилением буржуазного влияния, рядом нововведений в области техники и новыми чертами стиля, по сравнению со школой Тории, отмечены работы крупного мастера раннего периода развития японской гравюры Окумура Масанобу.

Он принадлежал к фамилии Окумура (1689—1768). Вскоре после 1707 г. Масанобу основал свое издательство, так что для него открылась полная возможность в своем собственном деле производить

¹ «История 47 ронинов» была заимствована из происшествия начала XVIII в., когда князь Асано был убит князем Иосинако. Дружинники Асано в течение двух лет искали случая погубить Иосинако. В конце концов это им удалось. После этого ронины по предписанию сегуна покончили жизнь харакири.



Рис. 8. Кийохиро. Актер в роли поэтессы Оно-Комати. Середина XVIII в.

всевозможные эксперименты по улучшению техники гравюры и расширению ее художественно-производственных возможностей. Он с успехом занимался печатанием так называемых лаковых листов, затем так называемых бени-е, т. е. листов, расцвеченных карминово-красной краской, приготовленной из шафрана. Он же был в 30-х годах XVIII в. изобретателем печатания с двух досок. Первоначально это были только две краски (красная и зеленая), но при умелом пользовании этим сочетанием двухкрасочное печатание давало сильный колористический эффект. Общее впечатление от двухкрасочного печатания мало разнилось от раскрашенных от руки теми же красками гравюр, но при этом здесь вводился принципиально совершенно новый момент: возможность массового размножения. Раскраска от руки — непригодный метод для массового воспроизводства; цветная гравюра с нескольких досок как раз имеет целью самое широкое массовое производство и распространение, причем она передает все тонкости красочного рисунка. Двухкрасочные отпечатки стали вскоре называться, как и листы с соответствующей ручной раскраской, бени-е. Наконец, одним из первых (с 1756 г.) Масанобу стал применять и печатание с трех досок.

Из гравюр Масанобу, дающих понятие о творческом облике художника, остановимся прежде всего на относящейся к раннему периоду его развития, датированной 1723 г., черной гравюре, на которой представлена художница Хисикава Осава, исполняющая женский портрет (рис. 12). Художница изображена в своем ателье, где находятся только ее



Рис. 9. Кийотсуне. Актер Итикава Дандза
в роли героя на корабле. 60-е годы XVIII в.

картины и предметы, относящиеся к ее искусству (утварь, кисти, краски и пр.). Основным средством выражения в этой гравюре является линия; взятый из жизни сюжет трактован здесь очень обобщенно; художник дает только контуры фигуры и предметов, без детальной разработки их. Также довольно обобщенно, но с помощью более выразительной, гибкой линии трактована и другая черная гравюра того же периода развития мастера (около 1720 г.). Эта интересная небольшая гравюра (рис. 13) представляет собой удачно об'единенную композицию из трех фигур, изображенных вокруг бочки с уксусом. Она является пародией на китайские изображения трех религий: буддизма, конфуцианства и даосизма.

Затем скажем несколько слов еще об одной гравюре Масанобу, но уже не черной, а отпечатанной с двух досок красновато-желтым и зеленым тоном при черном контуре (рис. 10). Эта гравюра представляет собой титульный лист эротической книги «Сюнхва» (весенняя картина). Здесь изображена сцена игры на флейте. Композиция представляет собой тесно об'единенную группу, мастерски вписанную в орнаментальную рамку.

В этой гравюре особенно подчеркнуты характерные черты стиля Масанобу позднего его этапа, с его несколько изнеженной мягкостью, его стремлением к композиционному равновесию и наличием натуралистических деталей и подробностей.

Рассмотренные нами художники гравюры — Моронобу, семейство Тории, Масанобу — принадлежат к первому периоду японской гравюры.



Рис. 10. Масанобу (1689—1768). Играют на флейте

Какими же чертами характеризуется в целом японская гравюра в этот первый период ее развития?

Свойственная ей свежесть и непосредственность выражения, известная угловатость и грубоватость формы связаны с некоторым техническим «примитивизмом» ранней гравюры, поскольку многие технические приемы и навыки осваиваются впервые мастерами гравюры, изобретающими при этом много нового.

Плоскостно-декоративный характер стиля мастеров деревянной гравюры первого периода обуславливается решительным преобладанием линии как средства выражения. Краска в эту эпоху является лишь декоративным пятном, притом богатство тонов, как мы видим, очень невелико. Пространство в этот период еще мало разработано, передача глубины почти еще не достигается. Наиболее подходящее

средство для разрешения проблемы пространства — пейзаж — трактуется, как нагромождение различных элементов природы, еще не связанное каким-либо единством. Композиция этого периода характеризуется иногда недостаточной конструктивностью, отсутствием централизации; в композиции чувствуется стремление заполнить графически всю поверхность бумаги; изображение фигуры не имеет в большинстве случаев композиционной замкнутости. Весь лист в целом производит прежде всего орнаментально-декоративное впечатление.

Мы видим на примерах ранней японской гравюры, как медленно проявляет себя в искусстве зарождающаяся буржуазная тенденция и как сильно еще влияет на нее в этот период феодальная идеология.

В дальнейшем развитии японской гравюры буржуазная идеология будет находить в ней, в ее тематике и художественной форме, все более и более яркое выражение.



Этот следующий этап ее развития, который западноевропейские искусствоведы характеризуют как эпоху «классики», длится с 60-х годов XVIII в. до первых лет XIX столетия.

В эту эпоху крепнет городская торговая буржуазия. Увеличивалось буржуазное влияние и в быту: уже в середине XVIII в. часть самурайских семейств стала подражать нравам, вкусам и привычкам крепнущей городской буржуазии. Слабая, часто нарушаемая связь с Европой все же начинает ощущаться. Влияние европейского искусства особенно сказалось в работах двух художников этого периода — Кокана и

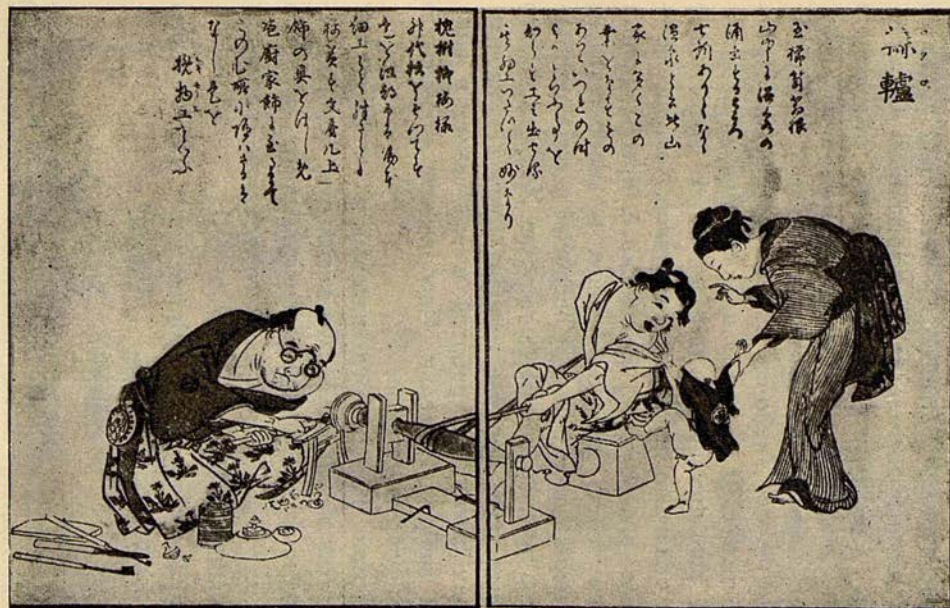


Рис. 11. Татибана Мицую. Токарь за работой. 1770 г.

Тойохару. К новым проявлениям общественной жизни Японии относится в эту эпоху организация клубов или обществ художников и писателей¹. Один из таких клубов возглавлялся художником Татибана Минко (Tachibana Minko). Минко родился в 1735 г. Родом из Осака, он первоначально был вышивальщиком, а затем примкнул к реалистической школе Укийо-е; с 1760 г. он поселяется в Эдо и в 1770 г. издает иллюстрированную книгу «Saiga Shokunin burui». В своей книге Минко дает целую галерею типов ремесленников. Колорит его — в стиле акварельной живописи, с преобладанием нежных тонов, рисунок — тонок и изобретателен; типы переданы с большой остротой и наблюдательностью, предвещающей мастерство Хокусаи. О его искусстве дает понятие гравюра (рис. 11), изображающая токаря за работой и его семью в виде живой жанровой сценки. Изображение проникнуто живым чувством юмора.

В работах Минко труд показан с изумительной простотой и смелостью. Движения рук, поворот тела, одежда, кустарный станок, вокруг которого предметы быта японского ремесленника, переданы необычайно остро и правдиво.

Демократизм творчества Минко зовет к сочувствию ремесленническим низам.



¹ Жизнь и деятельность клубов еще ждет своих исследователей. Возникшие в Эдо до 60-х годов XVIII в. клубы по своему характеру носили просветительный характер. Члены клубов издавали, собирали и распространяли особенно календари и «парчевые картинки» Харунобу, а также и других мастеров.

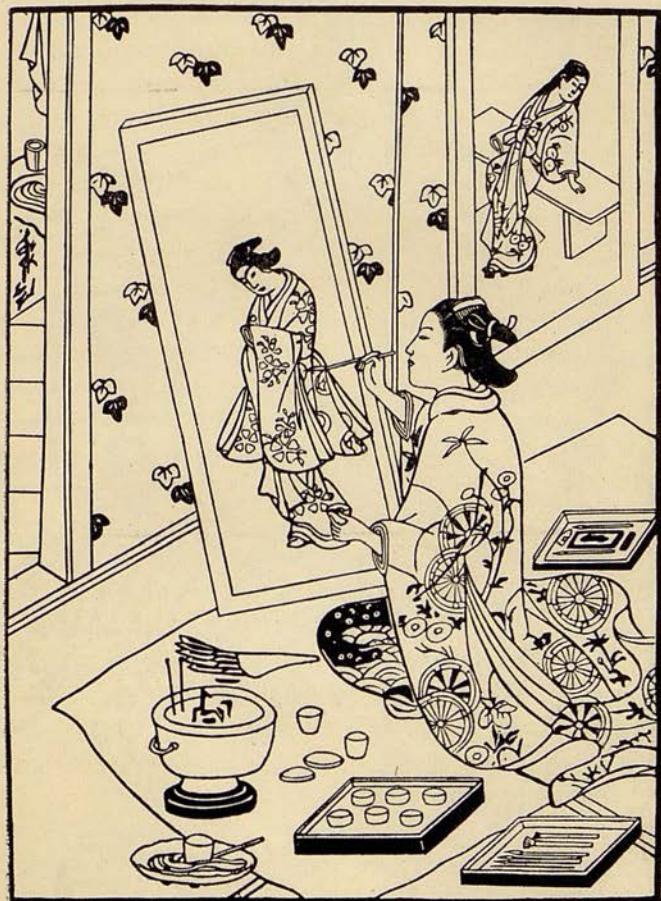


рис. 12

масамобу.

舟村鉄富



舟村鉄富



Главнейшими представителями нового периода были Харунобу, Сиба Кокан, Тойохару, Сюнсо, Сюнман, Кийонага, Ейси, Утамаро, Сяраку.

Харунобу в ранние годы своего творчества явился мастером периода переходного, от поколения гравиров ранней школы Тории первой половины XVIII в., еще связанной с традицией XVII в., к периоду полной зрелости японской гравюры. Только в эту более позднюю пору своего творчества он выступает весьма ярким представителем буржуазной идеологии в искусстве. С его именем связано имевшее место около 1765 г. введение многокрасочного печатания с нескольких досок. Он является первым мастером настоящей цветной гравюры, завоевавшей вскоре самое широкое признание.

Сведений о жизни художника сохранилось немного. Нет данных ни о его происхождении, ни о его семье. Неясны многие этапы его жизненного пути. Точно известен только год его смерти — 1770. На основании литературной традиции, дату его рождения можно приурочить приблизительно к 1725 г. Одни литературные источники сообщают, что он был учеником Сигенага (Shigenaga), по другим источникам — он был учеником художника Геннаи (Genpai), которому новейшие исследователи приписывают главнейшую, наряду с Харунобу, роль во введении многокрасочной ксилографии.

В 1760 г. Харунобу основал собственное издательство. Самые ранние из известных его произведений — весьма редко попадающиеся собирателям отпечатки с двух досок; это обычно портреты актеров;

относятся они к середине 50-х годов; в художественном отношении они довольно незначительны и всецело примыкают к стилю Тории этой эпохи. Эта полоса жизни и творчества Харунобу, видимо, была им прочно забыта, так как позднее, когда он совершенно отказался от театральных сюжетов, он высказывался об актерах чрезвычайно пренебрежительно. «Я художник Японии,— говорил он,— как же я буду писать портреты подобных плебеев?»

Когда, начиная с 1765 г., он стал пользоваться многокрасочным печатанием, появились серии его гравюр, отпечатанных на шелку, также гравюр, которые печатались на бумаге с шелковистым блестящим фоном, с применением рельефа, носивших название «парчевых картин» (nishiki-e). Главной темой его произведений с этого времени и до самого конца его недолгой жизни становится женщина. Тему эту он развивает в неисчерпаемых вариантах.

Изображение молодой красивой женщины в бытовой обстановке ее жизни становится основным содержанием его живописи. Он умело передает грацию своих юных моделей. Уже самой красочной гаммой с преобладанием в ней светлых тонов, светлорозового, светлозеленого, светлооранжевого, он достигает впечатления чего-то радостного, весеннего. При рассматривании гравюр Харунобу невольно вспоминаются его слова, которыми заканчивается предисловие к книге: «Серия приятных видов Эдо», «Написано в счастливый день весны». Его искусство с реальными сюжетами носит порой несколько обобщенный характер, связанный

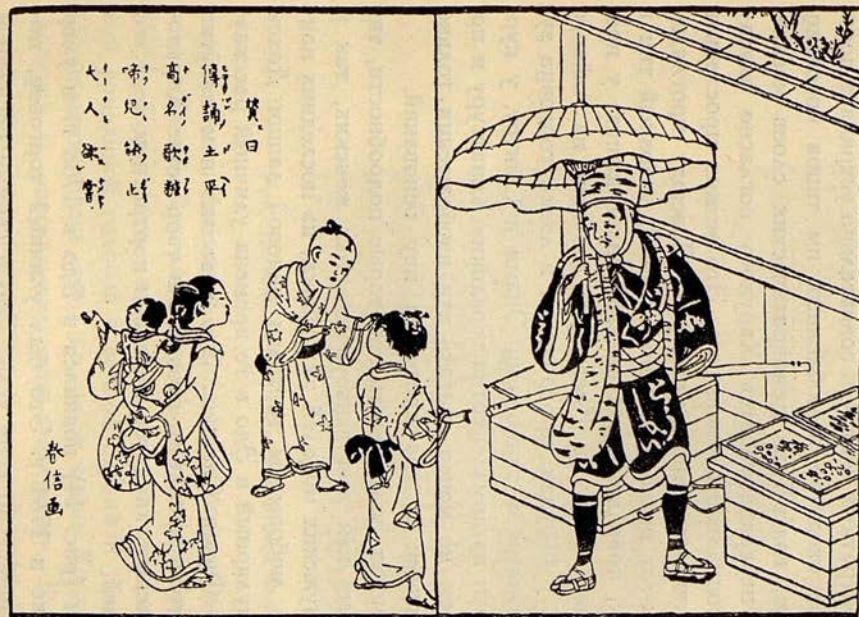


Рис. 14. Харунобу. Уличный продавец медовой лапши Дохен. 1769 г.

с неизжитыми до конца традициями условного стиля Тории. Можно отметить, что, изображая определенные модели, он не индивидуализирует резко их портретных черт. Он сознательно устраняет портретное сходство излюбленных им типов красавиц. Типаж, взятый из демократических слоев населения, перерабатывается Харунобу согласно вкусам его социального заказчика. Это можно проследить на многочисленных примерах. Повсюду проглядывает этот несколько однообразный, условный тип в лицах, появляющихся на его ксилографиях: у прекрасной Осен из Касамори, девушки из чайного дома, у Офудзи, продавщицы в лавке торговца зубочистками, у танцовщиц Онами и Омитсу, у куртизанки из дома «цветка гвоздики» Хинатсуру и пр. Но тем не менее считать эти изображения только условными и трафаретными нет оснований.

Это могут подтвердить некоторые подробности, типичные как для вышеупомянутых женских, так и для мужских моделей художника; из последних наиболее любопытны торговец медовой лапши Дохеи и популярный в Эдо в те времена уличный рассказчик — Фукаи Сидокен. Это позволит нам попутно затронуть проблему сходства в творчестве Харунобу, уяснить характер передачи портретных черт его моделей.

Дохеи (рис. 14) появился в Эдо в 1768 г. и умер там же в 1784 г. Это был уличный торговец, появлявшийся во всех углах Эдо и своими песнями и прибаутками стяжавший себе широкую популярность у населения. Его изображение дается в странной и привлекающей внимание одежде, при этом Дохеи



Рис. 15. Харунобу. Кот в костюме бонзы

изображается добряком, одевающим своими лакомствами детей. Другая модель Харунобу был Сидокен (1684—1765). Это — курьезная фигура с характерной уродливой головой и вечной странной улыбкой. Он целыми днями сидел во дворе храма Кваннон в Асакуса и рассказывал свои «истории». Бывший бонза, добывавший средства к существованию рассказыванием историй главным образом скабрёзного характера, передачей любовных писем и пр., Сидокен выручаемые деньги целиком пропивал. Харунобу

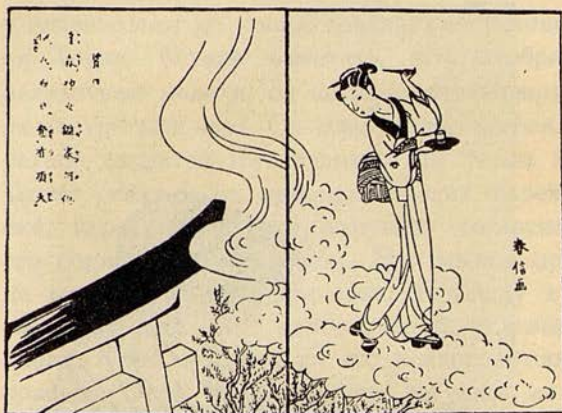


Рис. 16. Харунобу. Осен на облаке над порталом храма. 1769 г.

сделал с него исключительной остроты карикатуру: колоссальная, совершенно лысая голова сидит на маленьком туловище этого странного гротескного уродца, с его неизменной гримасирующей улыбкой. В этом карикатурном образе чувствуются элементы пародийного отношения к деклассированному представителю жречества. Явно ироническое отношение к духовенству сказалось в другой гравюре Харунобу, где бонза изображен в виде кота (рис. 15).

Мы знаем из литературных источников, что Харунобу делал также портреты богатого лесопромышленника Кансуке, но этих портретов до нас не дошло.

Обращаясь к женским моделям Харунобу, остановимся прежде всего на Осен из Касамори, ряд изображений которой мы имеем в гравюрах Харунобу.

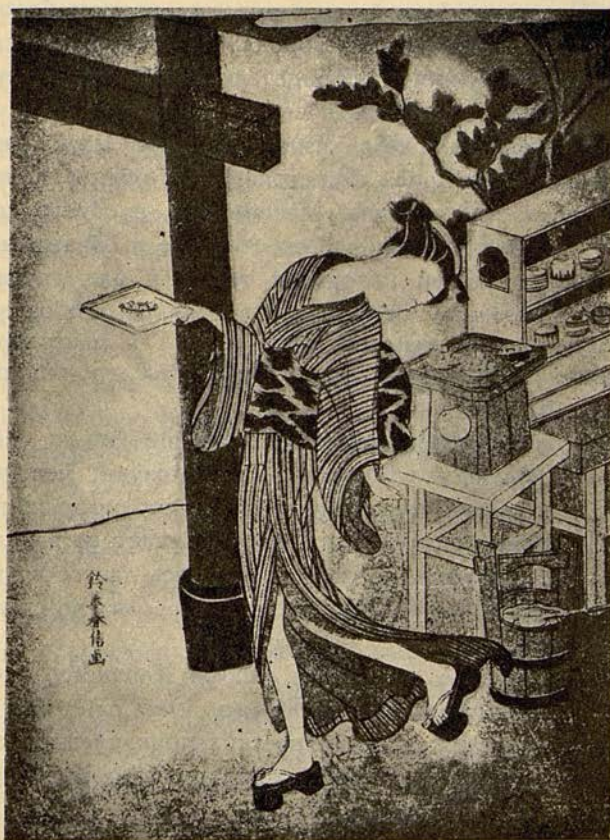


Рис. 17. Харунобу. Портрет Осен, продавщицы из чайного дома

Дочь крестьянина, она в конце 60-х годов появилась в Эдо, поступила продавщицей в чайный дом Кагийя, который находился рядом с храмом белой лисицы Инари в части города, называемой Касамори. Красоту ее и добродетели воспевали в стихах и даже в драматических произведениях. В песнях сравнивали ее с богиней. Харунобу изобразил ее в виде феи (рис. 16), стоящей на облаке и являющейся, как видение, Манейомону, в образе которого художник дал свое собственное изображение. В книге о Дохеи находится также и ряд других ее изображений, в том числе за ее работой около тягама (прибор для варки чая, рис. 17). Благодаря красоте Осен чайный дом Кагийя стал широко известен в Эдо.

Давая воспроизведение общей картины этого чайного дома, расположенного в живописной местности, под сенью старых сосен, Харунобу ставит не только живописную задачу, но разрешает ее в виде рекламы торгового предприятия. Здесь дается группа посетителей и обслуживающий персонал во главе с Осен¹.

В этом же духе исполнены работы Харунобу, изображающие продавщицу Офудзи. Она работала в лавке зубочисток и косметических принадлежностей и создала своему предприятию широкую популярность.

О ней, как и об Осен, слагали песни, распевавшиеся детьми на улице; лучшие художники (Хару-

¹ Всего известно до 13 изображений Осен в гравюрах Харунобу. Большая часть этих гравюр служила рекламой чайного дома Кагийя.

нобу, Бунтио) оставили гравюры с ее изображением. Особенно интересна гравюра Харунобу в книге о Дохеи, изображающая жанровую сценку: Офудзи с трубкой сидит в лавке и продает свой товар, Осен подходит к лавке со своими спутниками (рис. 18).

Моделью для гравюр Харунобу была также ойран (куртизанка) из дома «цветка гвоздики» в Иосивара, по имени Хинатсуру, затем ойран по имени Майдзон, храмовые танцовщицы Онами и Омитсу и т. п.

Существует обычай исполнять при синтоистских праздниках в храме на специально приспособленных сценах короткие театральные пьесы или танцы. При отборе танцовщиц первоначально руководились главным образом их принадлежностью к жреческим кругам. Но в 60-х годах XVIII в. в критерий отбора танцовщиц внесены некоторые изменения. Таким критерием сделалась исключительно красота танцовщиц. На празднестве в 1769 г. выбор пал на Онами и Омитсу. Они были одеты в лучшие одежды и причесаны по моде. Харунобу изобразил этих танцовщиц на двух известных гравюрах. На одной изображена сцена храма Юсима-Тендзин, убранная знаками синтоизма (столбиками с бумажными ленточками); танцовщицы стоят друг против друга, готовые начать танец, одеты они в модную светскую одежду, и только белая тикайдзя (*chikaija*) — верхняя одежда — показывает, что это храмовые танцовщицы; в руках они держат ветви, украшенные полосками бумаги, и что-то вроде трещетки или погремушки. Другая гравюра (рис. 19) дает



Рис. 18. Харунобу. Офудзи, продавщица в лавке зубочисток, и Осен, продавщица из чайного дома со спутниками



Рис. 19. Харун обу. Две танцовщицы синтоистского храма

изображение тех же танцовщиц, и на той же храмовой сцене, с теми же синтоистскими знаками и трещетками. Одна из танцовщиц изображена стоящей; в руке у нее бамбуковая ветвь с пойманной на удочку искусственной золотой рыбкой; другая, опустившись на одно колено, обмахивается веером. Это, повидимому, один из моментов танца: фигуры застыли в уравновешенной композиции, в ритме плавного гармоничного движения. Это один из прекраснейших листов Харунобу, с исключительной по музыкальности впечатления передачей ритмики плавного, замедленного танца.

Своим чисто эстетическим изображением красавиц-танцовщиц в сцене культового танца Харунобу подчеркнул отказ от старых феодальных традиций в отношении выбора танцовщиц.

Уничтожая демократические черты натуры, перерабатывая женские образы, он тем самым отдал при этом традиционную дань идеализации действительности.

Если в поколении «классиков» Харунобу является одним из наиболее ранних представителей буржуазной идеологии, то Ейси — наиболее типичный выразитель феодальной традиции в гравюре этого периода.

Первоначально он работал под влиянием Кийонага, но позднее его творчество стало носить более самостоятельный характер, хотя и не без воздействия стиля Утамаро. Несмотря на мастерство композиции и изысканность колорита, Ейси по своему внутреннему содержанию является наиболее упадочным художником своего времени. Эпикурейство, стремле-

ние к символическим формам выражения, нервность, пресыщенность, усталость — вот характерные его черты. Как в тематике его, так и в типах оказывается больше переживаний аристократического феодального искусства, чем у других художников его времени, работавших для деревянной гравюры. Являясь близким и по происхождению, и по положению, и по идеологии к кругам феодального общества, Ейси принципиально был далек от буржуазной идеологии современных ему художников школы Укийо-е. Среди всех мастеров японской ксилографии Тиобунсаи Ейси (Chobunsai Eishi) занимал бесспорно наиболее высокое общественное положение: он происходил из фамилии Хосода, родственной ветви знаменитого рода Фудзивара. Он был внуком крупного сановника сегуната, занимавшего посты министра финансов и губернатора. Родившийся в середине XVIII в., Ейси еще в молодости, благодаря своим связям, сделался чем-то вроде камергера при дворе сегуна, но одновременно он занимался и искусством. Его первым учителем был придворный живописец Кано Ейсен; затем и сам он получил титул придворного живописца; впоследствии он работал при императорском дворе и был хранителем императорского собрания. Источники сообщают, что жизнь Ейси при дворе длилась три года и уже в 80-х годах он должен был по болезни сложить свои должности и оставить дворец сегуна. Его занятия деревянной гравюрой начались около 1783 г. Около этого времени стал он посещать мастерскую одного из Тории и проник в тайны новой техники. Поддерживал ли он свои прежние

аристократические феодальные связи или всецело погрузился в жизнь художественной богемы Эдо,— остается неизвестным, но несомненно, что стиль его гравюр продолжал в своих красках и формах больше, чем у какого-либо другого из мастеров Укийо-е, отражать вкусы феодальной и придворной знати. Тема его гравюр — придворная жизнь, но не современная ему, а прежних лет. Он иллюстрирует романы из придворной жизни, главным образом историю знаменитого принца Гендзи Моногатари.

Непосредственному изображению современной Ейси придворной жизни посвящены только два листа: на одном изображена принцесса из дома Токугава, посещающая вишневым сад в цвету, на другом — поездка на лодке какой-то принцессы по реке Сумида; ряд листов посвящен изображению жизни женщины высшего и среднего классов; в них изображается посещение храмов и храмовых праздников, сцены внутри дома, обучение живописи, завтрак, визиты, игры женщин, прогулки, пикники, рыбная ловля, жизнь чайных домов в Иосивара, сцены из саг и легендарных историй. Кроме отдельных листов, Ейси исполнял гравюры, связанные в виде триптиха, пентаптиха, а также серии гравюр, состоящие из многих листов.

Расцветом деятельности Ейси был конец 80-х и начало 90-х годов XVIII в. — период его триптихов. Лица персонажей Ейси кругловаты, полны здоровья, лишь иногда в их выражении чувствуется налет меланхолии; есть головы замечательной красоты. Пропорции тела обычно нормальны, отношение головы к туловищу равно 1 : 6 или 1 : 5,5. Композиция

богата, ясна и уравновешена, линия округла, музыкально-ритмична. В этот период складываются своеобразные черты его колорита. Получают распространение его гравюры с желтым фоном, большую роль начинает играть пурпурно-фиолетовый тон. Почти полное отсутствие ярких — красных и оранжевых — тонов сообщает его колориту несколько суровый характер с оттенком некоторой меланхолии, но этой суровости он придает вместе с тем характер пышности, покрывая бронзовой позолотой края облаков; применяет он также и присыпку перламутровой пылью, а изредка и золотой.

Гравюра, выполненная Ейси около 1794 г., «Ойран Токагава, одетая для приема нового гостя» (рис. 20) может дать понятие о типичных особенностях и красоте его стиля. Хотя Ейси изображает здесь определенное лицо — ойран Токагава, но он не придает ей портретных черт; лицо трактовано совершенно схематично немногими штрихами. Пропорции фигуры несколько вытянуты, что придает ей характер изысканности. Типично для периода зрелости японской гравюры последовательное применение плавно обтекающей фигуру линии. Художник из контуров и складок одежды создает систему спокойно струящихся, непрерывным потоком льющихся линий, со смягченными, закругленными углами. Непрерывность ритмичного падения линий с самых плеч фигуры донизу, где ноги скрыты складками одежды, придает изображению черты изысканной грации и некоторой величавости. Фигура представлена изогнутой, как цветочный стебель в ветреную погоду. Этот изгиб тела и плавно обтекающие

его одежды, кажется, роднят разбираемое изображение с созданиями готического искусства. Колорит, в противоположность ярким и контрастирующим сопоставлениям тонов в ранней гравюре, здесь, в зрелый период, характеризуется сдержанной и приведенной в гармоническое единство красочной гаммой. Нижняя одежда — неяркого кирпично-красного цвета, верхняя — бледнозеленоватая с коричневым, с желтоватой подкладкой, пояс — темношоколадный с темнозеленым и темномалиновым узором. Отметим также композиционное мастерство, с которым женская фигура вписана в вытянутое в высоту поле гравюры. Несмотря на изгиб склоненной налево фигуры, доколь, образуемый складками одежды внизу, придает прочность и устойчивость постановке фигуры.

С середины 90-х годов в творчестве Ейси намечаются черты упадка; наблюдается чрезмерная удлиненность фигур (повидимому, не без влияния Утамаро); отношения головы к телу равны 1 : 7,5, даже 1 : 8,5; вытянувшиеся лица теряют привлекательную жизненность, их выражение становится утомленным и полным скуки. После 1800 г. мастер весьма мало работает для гравюры, а в живописи вновь примыкает к традициям школы Кано, из которой он вышел. Но наряду с этим в начале XIX столетия у него появляются работы натуралистического характера, с подчеркнутым стремлением к передаче уродливого, в чем видят воздействие начинавшего получать известность Хокусаи; таков, например, его написанный на шелку портрет Утамаро. Но вне зависимости от влияния тех или иных школ



Рис. 20. Ейси (ок. 1764—1829). Ойран Токагава, одетая для приема нового гостя. Ок. 1794 г.

черты упадка находят свое объяснение в тех социальных сдвигах, которые происходят в стране. Ейси, творчество которого обращено в прошлое, органически связан с феодальной системой, начавшей давать трещины.

Отсюда беспомощность, сознание исторической «осужденности» своего класса, скука и утомление и почти окончательный отход от работы для гравюры. Связи Японии с европейскими государствами, начавшиеся еще в XVI в., но не получившие развития до середины XIX в., все же накладывают свой отпечаток на искусство. Об этом говорит уже написанное в последние годы XVI в. на шестичастных ширмах изображение приема испанского посольства диктатором Хидейоси. Автором картины был Кано Найодзен-но-Суке (1570—1616). В XVII в. — в эпоху Токугава — правительством был издан ряд указов, запрещающих торговлю с иностранцами, и только голландцам было разрешено проживать на острове Десима, близ Нагасаки, и вести торговлю с Японией. Через них-то и шло ознакомление художников, хотя и весьма неполное, с западноевропейским искусством.

Принципы европейской перспективы находят свое применение еще в работах Окумура Масанобу и его школы, но последовательная разработка влияний европейского искусства проявилась позднее и наиболее ярко в работах Сиба Кокан (1747—1818) и Тойохару (1737—1814). Впитывая случайные влияния европейского искусства, эти мастера, однако, не могли дать полноценных образцов в стиле европейских художественных произведений, и в силу

исторических условий времени на их работах лежит печать эклектизма и имитаторства. И только гораздо позднее, начиная с 80—90-х годов XIX в., когда Япония сильнее стала ощущать последствия промышленного переворота, когда японская буржуазия испытала на себе влияние всех черт капиталистического развития, буржуазное искусство Европы стало находить своих самобытных последователей среди художников Японии.

Некоторые биографические данные указывают, что Сиба Кокан был уроженец Эдо. Японский литературный источник «Genga Saishiki» сообщает о нем: «Он писал картины в европейской манере, копировал китайца Киуеи и японца Харунобу». Много интересного о себе и своем искусстве сообщает Сиба Кокан в своих опубликованных в 1811 г. мемуарах¹.

По этим данным можно установить, что Кокан поступил в ученье к Кано Фурунобу, однако японская живопись показалась ему слишком вульгарной. «Я оставил поэтому,— пишет он,— мастеров Кано и поступил в мастерскую Со-Сисеки (1703—1780). Это происходило в то время, когда художник школы Укийо-е Судзуки Харунобу создавал свои чудесные портреты женщин. Харунобу захворал, будучи в возрасте сорока с лишним лет, и неожиданно умер. Тогда стал я писать картины совершенно в его духе и давал их гравировать и делать оттиски, и никто не заметил подделки. Этим я прегрешил

¹ Перевод и изложение в книге Румпфа: «Die Meister des japanischen Farbenholzschnittes», 1924, стр. 68.

перед Харунобу. Затем стал я называться Харусиге. Я изучал работы китайцев Чоу Ина и Чоу Чена и, пользуясь их приемами, я стал писать женщин нашей страны, в легких, прозрачных одеждах, так что тело просвечивало сквозь них. Я наблюдал приемы китайских живописцев и создал зимние ландшафты с покинутыми хижинами в бамбуковой чаще, с покрытыми снегом садовыми фонарями, и прочее, все в расплывающихся контурах, написанное жидкой тушью так, как это можно видеть на китайских ландшафтах со снегом».

Из этих «Покаянных записок» художника, написанных под старость, видно, что он признавался в сознательном имитировании работ своего знаменитого современника после его смерти, с целью добиться большего успеха у публики; кроме того, можно сделать вывод, что его не удовлетворяла живопись его времени в ее традиционных формах, так что он стал изучать китайскую живопись и пользоваться ее приемами. А затем он стал работать в европейском духе. По мнению Курта¹, копирование Коканом стиля Харунобу было явлением непродолжительным и должно быть отнесено к годам молодости, т. е. к первой половине 70-х годов XVIII в.

Основные особенности европейского искусства художник формулирует следующим образом:

«Стиль, копирующий природу, нашел свое воплоще-



¹ Kurt. Die geschichte des japanischen Holzschnittes, том I—III, 1925—1929. В дальнейшем цитируются Kurt I, т. е. I том, Kurt II, т. е. II том, и т. д.

ние в голландских картинах... В западном искусстве вещи пишутся прямо с натуры».

Кокан копировал не только детали; он старался воспринять с большим или меньшим успехом и принципы европейской живописи: передачу светотени, живописно-пластическое восприятие; вместе с тем он усваивал и новые технические приемы. От одного голландца он узнал приемы гравирования на меди и в 1783 г. выполнил первую японскую гравюру на меди; знал он и офорт, делал экспериментаторские попытки и в области живописи маслом. Курт¹ перечисляет 17 его гравюр на меди. На одной из них мы видим европейский сюжет: изображен парк с искусственным прудом, на берегу которого кюре кормит лебедей. Из его картин маслом² в японском журнале «Кокка» были отмечены его марины и горные пейзажи. Характерным образцом манеры Кокана может служить его ксилография, находящаяся в Британском музее. Она отпечатана с нескольких досок, черным и несколькими оттенками серого, и носит полную подпись художника по-японски; сверх этого, на ней выгравирована надпись по-голландски. На ней изображен голландец, плетущий корзины, и двое других, занимающихся торговлей в своей лавке. Внесение в японскую гравюру новых элементов, нового мирозерцания, попытка показать иной мир, принципиально отличающийся от феодального экономического уклада, вызвали в фео-

¹ Курт II, стр. 86—87.

² До этого времени японцы живописи маслом не знали. Более широкое распространение эта техника получила в Японии лишь во второй половине XIX в.

дальном обществе далеко не сочувственный отзыв, и искусство Кокана было признано антинациональным. По крайней мере сохранилось известие, что одна его картина, помещенная в храме Кваннон в Эдо сначала привлекла к себе большое внимание, а затем была удалена, так как ее чужеземный стиль показался осквернением храма. Не в связи ли с этим так рано прекратилась его художественная деятельность, хотя прожил он более 70 лет? В своих мемуарах он сам сообщает о своем отказе от художественной работы, и его произведения не встречаются позднее 80-х годов XVIII в. В этом, очевидно, сказалась некоторая еще слабость японской буржуазии в защите своих представителей от влиятельных адептов феодальной идеологии, так как картина Кокана, несомненно, была удалена по настоянию старофеодальных кругов.

Другим интересным художником, работавшим под европейским влиянием, был Тойохару. О нем до самого последнего времени, до выхода II т. большого труда Курта, т. е. до 1928 г., знали очень мало.

Итириюсаи Утагава Тойохару родился в Эдо около 1737 г., учился в мастерской Тойонобу. Еще молодым он открыл собственную мастерскую, чем было положено основание школы Утагава, развернувшей столь широкую деятельность в следующем столетии и выдвинувшей таких художников, как Тойокуни, Кунийоси, Хиросиге. В 80-х годах его отодвинул на второй план Кийонага, но позднее он вновь пользовался известностью. Умер он также в Эдо в 1814 г.



Рис. 21. Тойохару (1737—1814). Римский архитектурный пейзаж

Мастер обладал высокими качествами колориста, но особенный интерес представляют те его произведения, в которых сказываются воздействия европейского искусства. На одной из его гравюр видим мы храм в Асакуса, представленный в европейской перспективе. Особый интерес представляет серия народных картинок, в которых применяются принципы западноевропейской перспективы. Он, повидимому, приобретал от голландцев в Нагасаки европейские гравюры на меди, воспроизводящие европейские ландшафты, изображения городов, комплексы сооружений, например, римские архитектурные ландшафты Пиранези и пр. Эти его гравюры носили название *Ran-gwa* или «голландские картины». Тойохару оставался более верным японской ксилографической технике, чем Кокан, гравюры на меди которого можно принять за европейские. Сюжеты его гравюр или чисто японские или заимство-

ваны из произведений европейского искусства. То это голландский город, то Большой канал в Венеции, то корейские ландшафты, то чисто японские сюжеты: виды озера Бива, Эдо. Чрезвычайно любопытным образцом стиля Тойохару является гравюра (рис. 21), носящая, судя по японской надписи, название «Изображение французского буддийского храма в Голландии». На самом же деле здесь нет ничего французского, ничего голландского и никакого буддийского храма, это просто конгломерат древнеримских построек, по большей части находящихся на римском форуме и исполненных по гравюрам Пиранези. Справа высится мощное здание с шестью ионическими колоннами, затем триумфальная арка, наконец, коллизей, колонна с латинской надписью «Rom». Но техника этой ксилографии — чисто японская, техника настоящей многокрасочной деревянной гравюры.

В работах Кокана и Тойохару еще отразилась робость первых шагов Японии по пути капиталистического развития. Те глухие, еле заметные толчки нового, которые не в силах еще были разрушить феодальную систему, не создали условий, которые позволили бы новым художникам развернуть творчество, отражающее европейские влияния до предельной высоты европейского искусства.



Первым, кто стал преимущественно работать в области театрального портрета после введения многокрасочной гравюры со многих досок, был Сюнсо. В новый период он ставил себе те же задачи в



Рис. 22. Сюнсо (1726 — 1792). Группа женщин на берегу моря

изображении театра и актеров, которым отдавали свои силы художники, принадлежавшие к фамилии Тории в предыдущую эпоху, но эти задачи он решал по-новому. Его бесчисленные портреты актеров замечательны по их жизненности в передаче движения и по своему красочному богатству, хотя экспрессивность их далеко не так сильна, как достигнутая позднее таким мастером, как Сяраку. В эту эпоху театр торговой буржуазии — Кабуки — в своем творческом развитии все решительнее и сильнее отбрасывает ряд элементов феодальных традиций. Актер уже не надевал маски, как это делали актеры в театральных представлениях аристократического феодального театра; актер Кабуки выступал под сильным гримом, соответствующим характеру исполняемой им роли. Сюнсо в своих работах идет даже несколько дальше одной только передачи новых элементов буржуазного театра. Он пишет несколько портретов актеров не на театральных подмостках, но в жизни, отмечая при этом, что он не водит с актерами знакомства и пишет не с натуры.

В ранних вещах Сюнсо человеческие фигуры четко вырисовываются на гладком, чаще всего сером фоне (рис. 29), позднее в фон вводятся элементы пейзажа (рис. 22), но в очень умеренном количестве: схематически трактованная гладь моря, ветви цветущего дерева, несколько тонких стволов бамбука. Иногда элементы пейзажа как бы сопутствуют основному настроению гравюры: так, на одной гравюре изображен актер в женской роли в движении стремительного танца. Одежда в ритме движения

закрутилась почти спирально; разлетелись концы одежды, образуя вместе с веером и высокой шапкой темные беспокойные пятна на светлом фоне. Внизу платье образует ряд пересекающих друг друга складок; чувствуется, что они образовались в быстром движении и скоро примут другое положение. Изображенная в верхней части гравюры густая растрепанная ветка дерева, своими очертаниями повторяющая сложно расчлененные части одежды, подчеркивает общее впечатление стремительного беспокойного движения. О Сюнсо Румпф, в опровержение ошибочных данных у Зукко в его работе об этом художнике, изданной в 1922 г., сообщает следующее:

Сюнсо родился в 1726 г. в селении Катигавамура (Kachigawamura), в провинции Овари. По своему родному селению носил он имя Катигава (по эдоскому произношению — Катсугава). Позднее он переехал в Эдо и учился там живописи. Жил он у книгоиздателя Хайяси Ситийемон. Свое призвание как художника театра он обнаружил, исполнив в 1768 г. ряд портретов актеров, игравших в театре Накамура серию коротких пьес, под общим названием «Aytsuri Kabuki ogi». В 1770 г. он издал вместе с Бунтио книгу «Ehon butai ogi». Эта книга — первая датированная книга с цветными гравюрами, посвященная театру. Издание имело такой успех, и положение его настолько укрепилось, что он смог открыть собственную мастерскую. Умер он в 1792 г. В области гравюры проработал он лишь около 17 лет: с 1768 г. примерно по 1785 г.; и раньше и после этого он работал как живописец.

Сюнсо охотно сотрудничал с другими живописцами: с Бунтио (1723—1792), работавшим под влиянием Харунобу, с Тойохару и Сигемаса (1739—1819), бывшими преимущественно иллюстраторами книг. В первом периоде (в начале 70-х годов) на работах Сюнсо сказывается заметное влияние Харунобу.

В 1776 г. появилась одна из лучших книг, иллюстрированных Сюнсо (совместно с Сигемаса), «Собрание изображений красавиц зеленых домов». В том же году, как совместная работа с Сигемаса, был выпущен альбом, посвященный шелководству. Лучшим в художественном отношении, что было создано Сюнсо, были эротические книги (сюнгва). Работы в этом жанре Сюнсо и Сигемаса представляют после Моронобу и Харунобу третью, высшую ступень совершенства, достигнутого в произведениях этого рода, и притом последнюю. Сюнгва, исполненные Кийонага, Ейси и Утамаро, стоят значительно ниже, более поздние — еще суше и схематичнее; не спасает ни технический блеск Хокусаи, пользующегося всеми технически изощренными приемами своих лучших суримоно¹, ни изобретательность и богатая фантазия Кунийоси.

Особое место среди листов Сюнсо занимают его гравюры, посвященные изображениям борцов и сценам борьбы. Эти темы приводили Сюнсо к изучению и воспроизведению обнаженного тела, возможность к чему нечасто представлялась японскому художнику. В этих работах при наличии острой наблюда-

¹ См. о суримоно далее, на стр. 72.



Рис. 23. Сюндо. Борец

тельности в передаче движения замечается слишком суммарная и схематическая трактовка анатомических особенностей (ср. рис. 23, гравюра «Борец», одного из учеников Сюнсо — Сюнко).

Хорошим образцом многофигурной композиции круга Сюнсо является гравюра его ученика Сюнтио (работал между 1786—1803 гг.) «Игра в шашки» (рис. 24). Далеко еще недостаточно оцененным мастером гравюры на рубеже XVIII и XIX вв. является Кубо Сюнман (Kubo Shunman).

Он родился в Эдо в 1751 г. и умер в 1820 г. За свою долгую жизнь он пережил расцвет деятельности таких мастеров, как Сюнсо, Кийонага и Утамаро. Его обычное имя было Ясубеи (Jasubei), семейное имя Кубота, которое он в своих подписях сокращал в Кубо. Так как он обладал способностью писать левой рукой, он выбрал себе дополнительно еще имя Сосадо, в значение которого входит понятие «левый». Этим именем он подписывал не только свои литературные работы, но и картины. Возможно, что рисунки для его ксилографий, подписанные таким образом, и в действительности исполнены левой рукой. Он сочинял стихи и пользовался известностью и успехом как писатель.

До 1790 г. Сюнман занимался больше литературной работой; это доказывается тем, что большая часть его суримоно датирована временем после 1800 г.

Он был учеником художника Гиогена (умер в 1782 г.), славившегося в качестве живописца рыб и растений (особенно бамбука, орхидеи, хризантем и цветущей сливы — этих основных видов растений



Рис. 24. Сюнгио (раб. 1786 — 1803 гг.). Игра в шашки

в японской живописи). Главными видами живописи Сюнмана были триптихи и суримоно.

Суримоно (что буквально значит просто «что-либо отпечатанное») — это цветные ксилографии различных размеров (чаще всего квадратной формы), отпечатанные на особенно высоких сортах бумаги и рассылаемые как поздравительные карточки к праздникам (главным образом к новому году).

В этих художественных подарках весьма часто сочетается с изображением и текст (какое-нибудь стихотворение). Суримоно посылались японцами знакомым не только к праздникам, но и в связи с какими-либо событиями в личной жизни: выздоровлением, рождением сына, изменением имени художника и пр.¹

Обычай изготовлять и посылать суримоно входит в моду около 1765 г., к которому относятся первые известные нам суримоно, и мода эта очень быстро распространяется. Суримоно отличаются особенной тщательностью работы. Украшение самой фактуры поверхности гравюры является преимущественной заботой художника. Кроме пользования весьма многими красочными досками, должно быть отмечено применение золочения, серебрения, бронзирования, присыпки перламутровым порошком (мика), слепое рельефное печатание, раскат² и т. д.

¹ Не установлено точно, было ли изобретение суримоно также заслугой Харунобу, но следует отметить, что ему принадлежит один из первых образцов этого вида гравюры. Воспроизведенный в красках у Rumpf'a (табл. VIII) лист с попугаем 1765 г. свидетельствует об этом.

² Переход из одного тона в другой.



Рис. 25. Сюнман (1751 — 1820). Бабочки

Над фактурой поверхности своих суримоно с особенной любовью работает Сюнман. В четкой тонкости деталей, в увлечении чеканкой и отделкой примененных в гравюре металлов сказывается золотых дел мастер. Он покрывает поверхность суримоно золоченой бронзой, светлым серебром, пылью слюды, перламутра, патинированной меди, применяет слепое тиснение, рельеф, бумага фона делается зернистой, ребристой. Сюжеты суримоно Сюнмана весьма разнообразны. Здесь и сценки: девушки под цветущими деревьями, придворная дама беседует с бонзой, три носильщика с кладью, игроки в мяч, группа ойран и пр., а также изобра-

жения цветов, птиц, бабочек (рис. 25), различных редкостей: старинных монет, бронзовых статуэток, раззолоченных лаковых изделий и пр.

Работы Сюнмана вообще поражают тщательностью своего исполнения и эстетической изощренностью. Являясь крупным художником высших слоев торговой буржуазии, Сюнман изображал главным образом сцены буржуазного быта.

Темы Сюнмана — чисто жанровые (театральных композиций почти не встречается): то это пикник под цветущим вишневым деревом, то открытая веранда ресторана с видом на реку, то внутренность храма в окрестностях Эдо. Всюду группы живо трактованы и умело объединены в симметрические композиции персонажей.

Особенно удавались ему ночные сцены с передачей искусственного освещения. Одна гравюра с изображением группы женщин на ночной прогулке, напечатанная с применением только бархатисто-черного тона и различных оттенков серого, передает настроение летней ночи. Из альбомов с иллюстрациями отметим альбом 1783 г. с тончайшими рисунками растений, животных, рыб, затем альбом «Певчих птиц» 1795 г.

Наиболее известным произведением Сюнмана является серия из 6 листов (гексаптих) — «Течение реки Тама». Об особенностях палитры художника дают представление краски досок, примененных здесь художником. Сюнман пользуется в данном случае восемью досками — четырьмя для серых красок, по одной для бархатисто-черной, для желтой, для оранжевой и одной с так называемым слепым тиснением.



Рис. 26. Сюнман (1751 — 1820). Прачка

О своеобразии фактуры, об ее изысканности говорит тот факт, что узорчатые одежды женщин на гравюрах этой серии затканы настоящими шелковыми нитями красного, зеленого и розового цветов и золотыми нитями. На одной из типичных для него гравюр (рис. 26) изображена бытовая сцена у небольшой речки: прачка вытягивает из воды длинные полотнища, к берегу подходит молодая девушка из знатной семьи в сопровождении спутницы и слуги. Отметим перспективные сокращения на заднем плане и попытку социальной характеристики: противопоставление узкого лица с тонкими чертами знатной девушки и грубоватых, более широких лиц у остальных — выходцев из народных низов; с мелочной точностью переданы тончайшие украшения на одежде.

Из других художников, работавших в области гравюры в конце XVIII в. и относящихся к зрелому периоду развития ксилографии, который Бахофер¹ называет периодом «классики», остановимся еще на творчестве Кийонага. Зейдлиц² считал, что искусство Кийонага является высшей точкой японской деревянной гравюры. Как бы то ни было, Кийонага до расцвета художественной деятельности Утамаро был вместе с Сюнсо одним из наиболее влиятельных мастеров японской гравюры, оказывающих значительное воздействие на современные ему художественные круги. О жизни его известно лишь очень

¹ Bachofer. Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister, 1922.

² Seidlitz. Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts, 1897, 2-е и 3-е издания 1910 и 1922 гг.

немногое. Он быстро промелькнул на горизонте японского искусства. Подъем его начался около 1781 г., снижение обозначилось около 1785 г., упадок же с 1790 г.

Родился он около 1752 г. Он был усыновлен Тории как ученик Тории III Кийомитсу и стал называться Тории IV. Тридцати восьми лет он отошел от деревянной гравюры и работал исключительно как живописец и после этого прожил еще около 25 лет. Первые работы его мало оригинальны. В изображениях актеров заметно подражание манере учителя, в женских портретах — влияние Кориусаи (близок к Харунобу, работал между 1770 — 1782 гг.).

Несмотря на близость к Кориусаи, у Кийонага рано появились своеобразные особенности: фигуры Кориусаи очень коротки, головы относятся к туловищу у него, как 1:4,5; фигуры же Кийонага стройнее, легче, элегантнее; головы относятся к туловищу, как 1:6,7.

В 1780 г. был исполнен им весьма замечательный для развития японской гравюры лист «Улица Суруга в Эдо в день нового года». Любопытно отметить, что этот огромный размеров лист, дающий живую картину уличного движения одной из оживленнейших улиц Эдо, является в сущности задуманной в широких размерах рекламой торгового дома Ёсиго. Эта гравюра исполнена совершенно по законам европейской перспективы, как и возникшие десятилетием раньше работы Тойохару¹.

¹ Работы художников в области торговой рекламы не были чем-то необычным. Подобные явления были довольно рас-



Рис. 27. Кийонага (1752 — 1815). Три женщины



Рис. 28. Кийонага (1752 — 1815). Четыре женщины, выходящие из храма. На заднем плане — процессия. Ок. 1788 г.

С этого времени начинается пора зрелости, совершенной самостоятельности искусства Кийонага. Начинается период триптихов и серий Кийонага, главным образом посвященных изображению женской жизни (рис. 27 и 28). Немало появилось и до него триптихов из жизни женщин. Но особенностью его гравюр был прежде всего большой формат, затем богатая композиция и попытки передать пространство. Он помещает чаще всего группы своих персонажей среди открытого широкого пейзажа и умеет сообщать свет и глубину многофигурным сценам. Звучный колорит, общее настроение свежести, здоровья, движения составляют отличительные особенности его гравюр. Но во второй период его деятельности, при весьма большом количестве выпущенных им гравюр с женскими типами, замечаются некоторая монотонность, повторение одних и тех же образов. Художник больше черпает из запаса уже готовых форм, чем из живого наблюдения действительности, и приходит к схематизму, к бесконечным повторениям, к шаблону. В поздних вещах Кийонага постоянно встречается постановка фигур в полупрофиль, пропорции фигур становятся слишком вытянутыми; отношение головы к туловищу, нормально равное 1 : 6,5, у Кийонага иногда доходит до 1 : 7,5, даже до 1 : 8,5. Кроме сцен из женской жизни, Кийонага исполнил несколько гравюр из легендарной истории героев: ребенка-великана Кинтоку и др.

пространены в торгово-промышленных городах. Так, торговые предприятия Митеуи обслуживались не только художниками, но для той же цели были привлечены театр и литература.



醉翁亭記
卷八
十品



名女相十品
 相觀取磨考画



Y. T. M. P.

Он иллюстрировал также книги из театральной жизни, неизбежные сюнга; последние по стилю, даже по типам так близко стоят к подобным работам Сюнсо и юношеским работам Ейси, что нет полной уверенности в принадлежности их кисти Кийонага, тем более, что они не носят подписи.



Начало 90-х годов XVIII в. имело для истории деревянной гравюры такое же значение, как и первые годы развития цветной гравюры со многих досок в пору деятельности Харунобу (1765—1770). Это был период перелома. Малый формат листов Харунобу сменился в этот новый период расцвета большим форматом с полуфигурами, с сериями больших голов и пр. Легкая окраска раннего периода сменяется звучной и сильной многокрасочностью. Полное развитие новое направление нашло в гравюрах Нагайоси, Утамаро и Сяраку. Особенно характерно для этого времени применение металлических тонов на обширных поверхностях, сюда же относится пользование сплошным серебряным фоном.

Одним из крупнейших мастеров японской гравюры был Утамаро. Он был вместе с тем и одним из наиболее плодovitых. Причем, по мере все более и более углубленного изучения японской гравюры, учета неизвестных ранее искусствоведам собраний, обнаруживаются все новые и новые его произведения. В 1907 г. в своей монографии об Утамаро Курт насчитал 530 его произведений, а к 1929 г., к моменту выхода в свет III тома его «Истории японской гравюры», известных работ мастера насчиты-

валось уже свыше 600. В это количество входят серии, триптихи, книги и альбомы, а отдельные листы считаются тысячами. Круг его тематики весьма широк, он захватывает все области, которыми занимается японская гравюра его времени; не занимается он только (за исключением немногих ранних листов) театральными сюжетами.

Утамаро был оценен еще своими современниками: о нем дошло значительно больше биографического материала, чем о большинстве других мастеров японской ксилографии.

Утамаро родился в Кавагое, близ Эдо, в 1753 г. и уже с детства жил в столице. Существуют сведения, что он происходил из аристократического рода Минамото, но подробностей о его семье источники не сообщают. Настоящее имя Утамаро было Китагава Дзюсуке (Kita-gawa Jusuke). Но уже в детстве звали его Ута, как это явствует из слов его учителя Торийяма Секиена, написавшего послесловие к «Книге насекомых» Утамаро. В мастерскую Торийяма Секиена он поступил, повидимому, в раннем возрасте. Здесь учился он стилю школы Кано, к которой принадлежал Секиен, а затем работал в стиле Укийо-е. В своем послесловии к «Книге насекомых», появившейся в 1788 г., Секиен дает ряд сведений о характере Утамаро в детстве. Это послесловие, которое Гонкур назвал революционным манифестом школы Укийо-е, с ее стремлением к реализму, направленным против идеалистических школ Кано и Тоса, представляет столь значительный интерес как для биографии Утамаро, так и для характеристики воззрений передовых художе-

ственных кругов его времени, что мы воспроизводим здесь перевод этого документа¹. «Кто хочет писать картины, — писал Торийяма Секиен, — тот должен строение живых существ сначала понять сердцем, а затем уже копировать кистью. Труд о жизни насекомых, который сейчас публикует мой ученик Утамаро, именно и воспроизводит самую жизнь насекомых. Это настоящая живопись сердца. И когда я вспоминаю прежнее время, я вспоминаю, что уже в детстве маленький Ута любил наблюдать мельчайшие особенности вещей... Теперь, когда он приобрел большую известность, он приобретает этими этюдами насекомых еще большую славу. Теперь он заимствует у блестящего жука его сверкание и затмевает старую живопись, берет оружие у кузнечика, чтобы с ней сразаться, и, как дождевой червь, подкапывается под цоколь ее старого здания. Он старается проникнуть в тайны природы с чуткостью личинки, причем светляки освещают ему путь, и не успокаивается, пока не поймает конца нити паутины».

Данное указание первоисточника довольно удачно изобличает ошибочность попытки Гонкура рассматривать творчество Утамаро только как искусство художника «зеленых домов» Иосивара.

К 70-м годам XVIII в. относятся первые работы Утамаро. Около 1775 г. он поселился у издателя Тсутайя Дзюсабуро, где собирались актеры, писа-

¹ Публикуется по переводу Хайяси, напечатанному в книге Гонкура об Утамаро, с некоторыми добавлениями по переводу Курта.

тели романов — фельетонов, художники, работавшие для гравюры на дереве; все они, как и Утамаро, вели жизнь художественной и литературной богемы.

После семилетнего пребывания у издателя Дзюсабуро он переселился в свой собственный дом, при котором открыл свою мастерскую. Чуть не в продолжение двух десятков лет с ним постоянно работает гравер Тоиссо, подпись которого неоднократно встречается на гравюрах Утамаро. Начинается первая эпоха самостоятельной деятельности художника. Это период его интереснейших иллюстраций по естественной истории, продолжающийся до конца 80-х годов. Первым вышел альбом «Дары прилива» — книга раковин. Между двумя жанровыми сценами — «Собирание раковин» и «Игра в раковины» — помещен ряд иллюстраций, изображающих различные типы морских раковин. На жанровой сцене «Игра в раковины» изображена внутренность японского дома, показанного так, как будто крыша дома снята и художник смотрит на комнату сверху; верхние края стен маскируются облаками. Одежды изображенных женщин сверкают яркими красками. Вообще в иллюстрировании этого альбома он применяет рафинированные приемы украшения суримоно: пользуется золочением, присыпкой перламутровой пылью, встречается и рельефное печатание.

Появление «Книги раковин» поставило Утамаро в первые ряды мастеров ксилографии. Но если в этой книге мы еще видим некоторую зависимость от старых мастеров, то выпущенная в 1788 г. его «Книга насекомых» знаменовала новый шаг в развитии

искусства, новую эру. Этот альбом явился первой частью из об'явленных издателем четырех книг по естественной истории. «Книга птиц» — «Сто крикунов» была второй частью этой серии, а третья и четвертая книги, которые должны были быть посвящены рыбам и млекопитающим, так и не появились. «Книга насекомых» состоит из 15 двойных листов; на каждом листе написано стихотворение. Насекомые изображены среди ветвей, листьев, плодов; каждая картина представляет собой законченное композиционное целое, основанное на тщательном изучении живой природы. Каждой картине придано определенное настроение; бабочки и стрекозы изображены при ярком солнечном свете, светляки — в сумерках вечера. Замечаются некоторые стилистические новшества, доселе необычные: на плодах и растениях замечается иной раз легкое применение теней, плоды иногда трактуются об'емно, пластически. Принципиально в этом нет ничего удивительного, так как работы Сибя Кокана, Тойохару и других, основанные на знакомстве с европейскими художественными приемами, уже существовали, и Утамаро, вероятно, знал их. Но их последовательное, умело связанное с общей плоскостной трактовкой, органически вырастающее, а не подражательно-внешнее применение было особенностью Утамаро. Отметим еще новый прием: контуры изображаемых предметов, окрашенных в ту или иную краску, даются не черной краской, а соответственной цвету предмета: контур листа — зеленый, мака — красный и т. д. Последним естественно-историческим альбомом Утамаро была изданная в 1789 г. «Книга о птицах». Эта

книга явилась результатом внимательного наблюдения внешних форм и особенностей жизни изображенных птиц и проникнута большой жизненностью.

В это же десятилетие вышла еще иллюстрированная «Книга об обычаях в день нового года». О ее жанровом бытовом характере свидетельствуют самые сюжеты иллюстраций: «На княжеском дворе», «В доме вельможи», «На деревенской улице», «Танцоры», «Танец обезьян».

Появились и сюнга: одна, носящая полную подпись художника, вышла, очевидно, до 1787 г., т. е. до введения цензуры. При пришедшем в этом году к власти новом сегуне Енари была введена общая цензура для гравюр, о чем свидетельствует появление на ксилографиях цензорских печатей. После введения цензуры сюнга уже не подписывались художниками. Самые ранние, дошедшие до нас печати отнесены к 1790 г.¹ Одной из причин, вызвавших введение цензуры, была борьба с усиливающейся буржуазной идеологией.

В 1788 г. была исполнена Утамаро, по мнению Курта, лучшая в художественном отношении из его эротических книг «Песнь изголовья» (Utamakura)². Любопытен лист, изображающий чету европейцев, по видимому голландцев, которых Утамаро мог наблюдать в Нагасаки. На основании ряда данных приходится сделать вывод, что художнику неоднократно приходилось бывать в этом портовом городе, не вдалеке от которого, на острове Десима, находилась

¹ Obrien Sexton and Binyon. Japanese colour prints. 1923.

² Целиком опубликована в книге «Japanische Erotik». München, 1907. Privatdruck.

фактория голландцев — единственное место, где в течение свыше двухсот лет (с 1639 по 1854) шла торговля японцев с иностранцами. Персонажи изображены в костюмах рококо, их типы — европейского склада, но трактованы карикатурно; сцена воспринимается как сатира на иностранцев. В Нагасаки Утамаро мог наблюдать европейцев и делал, вероятно, с них наброски для себя. Можно предположить, что он продавал им свои гравюры. Интересно сопоставить с этим сообщение Стренджа, что после умершего в 1812 г. в Париже одного бывшего служащего голландской Остиндской компании остался ряд гравюр Утамаро с изображениями женщин. Этот служащий был в течение 14 лет начальником голландской колонии в Японии и там приобрел свою японскую коллекцию.

К концу 80-х годов Утамаро приобрел широкую известность, и источники сообщают, что «слава его прогремела и за морем» и что китайцы, бывшие в Нагасаки, покупали многие тысячи его «парчевых» картин.

Высшим пунктом художественного развития Утамаро была эпоха гравюр с серебряным фоном (1790 — 1793). Вот главнейшие группы многочисленных гравюр, исполненных Утамаро за этот период. Прежде всего отметим серию «Десять видов женских физиономий» — целая галерея женских портретов: девушка с длинной трубкой (рис. 30), девушка играет на пом-пин (стеклянная дудка), читает письмо, рассматривает в зеркале, хорошо ли отполированы ее зубы, и пр. и пр. Затем следует серия девушек из чайных домов, повидимому, заказные рекламы для

этих чайных домов. Надписи иногда называют имена, дату, названия чайных домов, иногда гербы этих домов (знаки фирмы, рис. 31). В монографии Курта об Утамаро на табл. I воспроизведен в красках портрет одной из таких продавщиц, изображенной рассматривающей кусок ткани с тисненными на ней хризантемами; здесь нужно отметить прием, подражающий технике акварели: некоторые части гравюры (например, ткань, узор на ткани) переданы одними красочными пятнами без контуров. Чаще этот прием применялся в цветной гравюре школ Осака и Киото. Затем идут серии известных ойран, так называемые серии Нивака — «Типы гейш во время праздника Нивака в зеленых домах».

Эти «зеленые дома» Иосивара находили широкое отражение в японской гравюре.

«Японец в Иосивара открыто ходит, а не тайно проскальзывает», — заметил в своей книге об японской гравюре еще Перцинский¹. В этом выражается существенный оттенок старояпонской феодальной культуры. В быту Иосивара было много празднеств: праздники цветов (вишневого дерева, хризантем), полнолуния, Нивака или карнавал. Вельможи приглашали своих знакомых в Иосивара, трех- и четырехэтажные дома которой были обставлены с большой элегантностью.

Нашли свое отражение в гравюре и чайные дома. Во времена Утамаро известнейшим чайным домом был Такаси (Takashi). Изображалась гравюрой и гейша (Geisha), по токийской номенклатуре geiko

¹ F. Perzynski. Der japanische Farbenholzschnitt.



Рис. 31. Утамаро (1753 — 1806). Ойран

(в Осака и Киото) — это певица, аккомпанирующая себе на сямисене (shamisen), кото (koto) или барабане (tsuzumi), а также и танцовщица (odoriko). У них также были кабуро¹. Гейши, в числе 4—6, выступали в определенные часы в чайных домах; выступают они и на праздниках в Иосивара, не являясь сами ойран.

Постепенное усиление интереса к сюжетам из повседневной жизни, из жизни ремесленников, рабочих, различных групп буржуазии, отражало все усиливавшееся влияние слагавшейся в недрах феодальной формации буржуазной идеологии. И в области отношений художника и заказчика, художника и издателя намечается новое явление — вместо уплаты натурой начинают входить в обычай денежные расчеты. Интересно отметить, что именно к рассматриваемой эпохе, к 90-м годам XVIII в., относятся первые случаи уплаты издателем художнику денежного гонорара. В 1791 г. издатель Тсутая Дзюсабуро впервые заплатил авторский гонорар Санто Киодену наличными, тогда как раньше писатели и художники вознаграждались за свою работу только случайными угощениями или новогодними подарками.

В последнем десятилетии XVIII в. для Утамаро настало время экспериментирования. Он воздержался от увлечения театральным портретом, которому с таким успехом отдавались в эти годы более молодые Тойокуни и Сяраку. Он продолжал оставаться преимущественно живописцем красивых женщин, но не ограничивал себя целиком этой темой. Так



¹ Девочки — служанки гейш и ойран.

например, в 1794 г. он выпустил проникнутый большим юмором лист, изображавший угощение мальчика-великана и борца Бунгоро в чайном доме; рядом с великаном представлена угощающая его чаем красавица Окита. Это был, очевидно, хорошо оплаченный заказ: реклама одновременно и для борца и для известного чайного дома.

Серия «Больших голов» на серебряном фоне дает новую трактовку женских образов у Утамаро. Здоровые привлекательные лица, правильные пропорции тела, уверенная передача спокойных, нерезких движений, гармонически уравновешенная композиция — вот какими чертами характеризуются эти работы. Сочетание красок ярко, но не пестро; красный, желтый, зеленый, бархатисто-черный — это излюбленные тона Утамаро в этот период. Характерной чертой является также пользование мягким красочным пятном без контуров. Хорошим образцом гравюр этого периода является гравюра, на которой изображена женщина, поправляющая свою прическу (цветн. табл. I). Эта гравюра дает понятие о колорите мастера в этот период.

Другими чертами характеризуется творчество Утамаро во вторую половину 90-х годов. Это — период маньеризма. На смену здоровому и непосредственному восприятию приходит нервность, чрезмерная утонченность; он как будто изменяет своим реалистическим установкам, о которых говорил когда-то Секиен. Фигуры его женщин становятся слишком удлиненными. Головы, которые с трудом держит слишком длинная и тонкая шея, чересчур крупны; их размеры еще увеличиваются чрезвычайно слож-

ной прической с массой крупных шпилек, бантов и пр. Примером изображения такого типа может служить портрет ойран Кисегава из дома Матсуба¹. Чертами такой изысканности, последовательным применением бесконтурного пятна повсюду, кроме голов и рук, отмечена серия полных фигур ойран на желтом фоне; их одежды покрыты сложным и разнообразным орнаментом. Эта серия представляет собой собрание моделей для показа образцов новых модных узоров парчевых тканей. Таким образом здесь мы видим соединение приемов рекламы вновь появившихся модных тканей с рекламой красавиц Иосивара². Черты исключительно утонченной техники наблюдаются при передаче прозрачности тканей, сквозь которые сквозит тело. На одной гравюре с изображением любовной пары³ для передачи прозрачного покрывала художник пользуется шестью досками для черного и серого тонов.

После многочисленных технических и художественных экспериментов, после болезненных исканий новых поражающих зрителя эффектов Утамаро вновь возвращается к более правильным пропорциям, к большей простоте композиции, к живым восприятиям природы. Возможно, что к этому периоду принадлежит и считавшаяся прежде относящейся к числу более ранних произведений серия из 12 листов — «Женщины, занимающиеся шелководством». Здесь наблюдается гармоничная успокоенность композиции, простота технических приемов, неяркая красоч-

¹ Kurt. Utamaro, 1907, табл. XXXIV.

² Пример там же, табл. XXXI.

³ Там же, табл. XXXII.

ная гамма и не часто встречающийся у художника интерес к передаче типа, костюмов, поз женщин из рабочего класса.

К этой же группе относится гравюра (рис. 32), изображающая женщин за изготовлением гравюр; одна точит инструмент, другая занимается гравированием на доске, третья готовится снять отпечатанный оттиск с доски. Уже вполне правильные пропорции видим мы в крупном произведении Утамаро, появившемся в 1801 г. в двух томах: «Цветы четырех времен года». В этой великолепной книге собрано все, чем занимаются в каждое время года. Богатство красок, тщательность исполнения, мастерство композиции — все это ставит вышеназванное произведение в ряд лучших работ Утамаро. На одной из гравюр изображены молодые женщины, собирающие зелень: их медленные спокойные движения прекрасно согласуются со спокойным пейзажем. На другой гравюре видим «Ливень», изображенный длинными косыми чертами. Ливень привел в смятение всех. В левой части гравюры представлен человек, спешащий задвинуть деревянные раздвижные стенки дома; ребенок с плачем прячется в платье матери. На правой же стороне, в противоположность сильному движению в левой части, мы видим спокойные фигуры девушек, уже укрывшихся от дождя в палатке. Фигуры полны жизни и движения. Тела имеют нормальные пропорции, чем сильно отличаются от преувеличенно вытянутых пропорций предыдущего периода в развитии художника. Фигурам придана мягкая округленность, формы трактованы в спокойной, уверенной манере. Пропала чрезмерная изыскан-

ность, почти болезненная утонченность, когда руки изображались несоразмерно маленькими и тонкими, шеи как бы веретенообразно вытягивались в длину и еле держали головы, отягченные сложнейшими и пышными прическами. Здесь все спокойно и гармонично. Колорит по сравнению с резко контрастными, красочными сочетаниями предыдущего периода сгармонирован в неяркой, несколько притушенной красочной гамме. Тона фона, которые прежде бросались в глаза своей яркостью, теперь приглушены. Художник избегает металлов, употребляет больше неяркие скромные краски.

Последним крупным произведением Утамаро была 12-томная, вышедшая в 1804 г. книга «Ежегодник зеленых домов». В книге изображаются те занятия и события, которые происходили в Иосивара в течение года. Утамаро показывает жизнь обитателей зеленых домов со всеми ежедневными их обычаями, привычками. На верхнем листе — гейши на празднике Нивака. Внизу художник изобразил самого себя, рисующим огромную фантастическую птицу на стене дома Оги, к великой радости наблюдающих за ним через открытую дверь молодых девушек. Эта книга, пользовавшаяся огромным успехом, была издана два раза — первый выпуск был отпечатан черным, второй — в красках. Сколько забот было положено на это издание, видно из огромного списка лиц, участвовавших в работе, начиная с учеников Утамаро — Кикумаро, Хидемаро и Такемаро, принимавших участие в рисунках, и кончая гравером Тоисси и печатником Какусодо Тойемон. Быть может, от участия многих рук нет единства в этом произведении; со-



Рис. 32. Утамаро (1753—1806). Изготовление гравюр

дается впечатление чего-то сшитого из лоскутков. Так, небрежность в обрисовке контуров, некоторые ошибки в исполнении (напр., в табл. XXXVIII, в куртовском «Утамаро», фигура Утамаро, стоящего на первом плане, гораздо меньше фигур молодых девушек) указывают на то, что лист был создан не одной рукой. Нехорош также колорит, совершенно не в духе Утамаро, — краски жесткие, сырые, с неприятными сильными контрастами. Раскраска скорее напоминает дешевое народное издание, хотя негармоничность колорита можно объяснить тем, что книга была предназначена для черного печатания, но в виду ее успеха была наспех раскрашена и выпущена второй раз цветной. «Ежегодник» был последним крупным произведением Утамаро, показывающим, что искусство его идет на убыль. Сравнивая произведения 1780 г., приходится поражаться контрасту между юношеской свежестью их и стареющим гением Утамаро в «Ежегоднике», хотя художнику не было еще 50 лет.

Вскоре после «Ежегодника» вышел триптих «Развлечения Тайко», бывший для нашего мастера роковым. Эта злая, острая сатира, изображающая старого сегуна проводящим время среди красавиц, повлекла за собой вначале официальный выговор, а потом и заключение в тюрьму. Пребывание в тюрьме подточило и так уже подорванное чрезмерной работой здоровье Утамаро и ускорило его смерть¹. После освобождения он уже мало рабо-

¹ Вопрос о причинах ареста Утамаро не вполне ясен и истолковывается по-разному. Румпф (цит. соч., стр. 75) счи-



СЯРАКУ ГОСЭИ XVIII

тал. В тех немногих работах, которые он выпустил, поражает какое-то усталое, равнодушное выражение лиц. Умер он в 1806 г., оставив после себя многочисленных учеников и последователей, претендовавших на наименование его учеников присоединением к своей подписи частицы «маро».

Творчество Утамаро является новым этапом в развитии японской гравюры и вместе с тем явлением сложным, скрывающим в своей сущности многие противоречия. С одной стороны, как это показывает хотя бы предисловие Торийяма Секиена к «Книге насекомых», этот своего рода манифест художественного натурализма в искусстве, творчество Утамаро связано с реалистическими вкусами буржуазного общества. С другой стороны, творчество Утамаро несет психологизм, болезненную изысканность, налет упадочности в ряде его произведений (90-е годы XVIII в.).



Совершенно своеобразную и в истории японской ксилографии одиноко стоящую фигуру представляет собой Сяраку (Sharaku).

В последние годы в результате работ как европейских ученых, так и японских, творческий облик его и личная судьба несколько прояснились. Трудami



тает, что причину наказания художника надо искать не в том, что власти усмотрели в его гравюре сатиру на двор сегуна, а в том, что художник нарушил изданное в 1698 г. постановление, запрещающее изображать в слове или образе сцены из истории фамилии Тойотомы. Бинион и Обриен Секстон указывают, кроме того (Japanese Colour-Print), что не было получено цензорского разрешения и соответственной цензорской печати.

Курта, Румпфа, Биниона, Накада Катсуносукэ многое в его жизни и творчестве стало яснее, но все же до настоящего времени немало остается спорного и невыясненного. Из японских источников, приведенных у Румпфа в его работе о Сяраку, мы узнаем, что гражданское имя его было Санто Дзюробе, а основным занятием была профессия актера в представлениях Но, домашней труппы князя провинции Ава, и что он проживал в Эдо. Эта профессия является в Японии наследственной, так что, очевидно, и предки его служили тому же феодалу. Актеры Но были в вассальных отношениях к своему князю, пользовались рисовой рентой и квартирой в его дворце. При каких условиях стал заниматься Сяраку живописью, так и остается невыясненным. Известно только, что в 1794 г. он выступал как художник гравюры, проявив бурную художественную производительность: известно свыше 110 исполненных им портретов актеров в течение его двухлетней работы как гравера. Надо заметить, что, будучи актером феодального аристократического театра Но, он писал актеров буржуазного театра Кабуки, которые участвовали в театральных представлениях уже без масок, бывших неотъемлемой принадлежностью театра Но. Этот интерес к театру Кабуки, а также черты натуралистического подхода и элементы сатиры в его творчестве заставляют предположить, что на Сяраку сказалось влияние буржуазной идеологии. Появление Сяраку в художественном мире сопровождалось значительным успехом. Его современник Сикитеи Самбо сообщает, что Сяраку полгода был



Рис. 33. Сяраку. Актеры в комических ролях слуг («Толстый и худой»). 90-е годы XVIII в.

любим публикой, а Като Эйбиа еще при жизни художника писал, что сила его кисти и его вкус должны быть предметом похвалы. Уход его от занятий искусством следует, повидимому, поставить в связь с изменением отношения к нему публики, возможно, под влиянием актеров театра Кабуки, которых он изображал с безжалостным натурализмом, а иногда даже в гротескно-карикатурном виде. Предположение, что он умер в 1795 г. (или немного позднее), так как его ранней смертью объясняли его исчезновение в расцвете сил и таланта с художественной арены, не оправдалось. После открытия и

опубликования японским ученым Накада Катсуносуке его надгробного памятника в г. Токусима, в провинции Ава, выяснилось, что Сяраку умер, будучи актером Но, трупы своего феодала. И хотя дата смерти его не выяснена (по одним данным, около 1814—1817 гг., по другим — около 1828—1829 гг.), но сейчас с несомненностью доказано, что он умер значительно позднее 1795 г.

Каким же образом исследователям жизни и творчества Сяраку удалось установить, что он работал только два года? Иногда это устанавливается датой на самой гравюре. Например, на листе, изображающем восьмилетнего великана Дайдояма Бунгоро, стоит дата — 1794 г. В других случаях это удавалось сделать путем отождествления изображенных на тех или иных гравюрах Сяраку персонажей с определенными актерами в определенных ролях, относительно которых по данным истории японского театра известно, когда данная роль тем или иным актером исполнялась.

Как образцы стиля Сяраку могут служить две его гравюры. Одна изображает двух известных актеров в комических ролях слуг (так называемая «Толстый и худой», рис. 33). Здесь обращает на себя внимание исключительное мастерство в передаче характерного грима, экспрессивная «игра» рук обоих персонажей. Другая гравюра (рис. 34) дает пример выразительной передачи лиц в более обобщенной манере — в типе экспрессии масок. О его колорите дает понятие цветн. табл. II.

Одной из наиболее обширных ветвей японской гравюры и притом с колоссальной художественной про-



Рис. 34. Сяраку. Актеры в женской и мужской ролях.
90-е годы XVIII в.

дукцией являются произведения школы Утагава. Свое название эта школа получила по имени основателя ее Утагава Тойохару. В 60-х годах XVIII в. основал он мастерскую, которая и послужила колыбелью этой школы. Но настоящим лидером этой популярной и наиболее плодотворной из основных школ японской гравюры сделался Тойокуни. Самым ярким и талантливым последователем данной школы является Кунийоси. Количество мастеров этой школы действительно огромно. Автор монографии о Тойокуни — Зукко насчитывает 98 мастеров Утагава, а литературные источники упоминают не менее, чем о 185 именах художников и художниц этой школы. Их продукция получила широкое массовое распространение, но качество мастерства значительно снизилось.

Тойокуни¹ был в своем творчестве прежде всего талантливым эклектиком, умевшим осваивать и развивать черты самых различных направлений его времени. То берет он типы Кийонага для своих

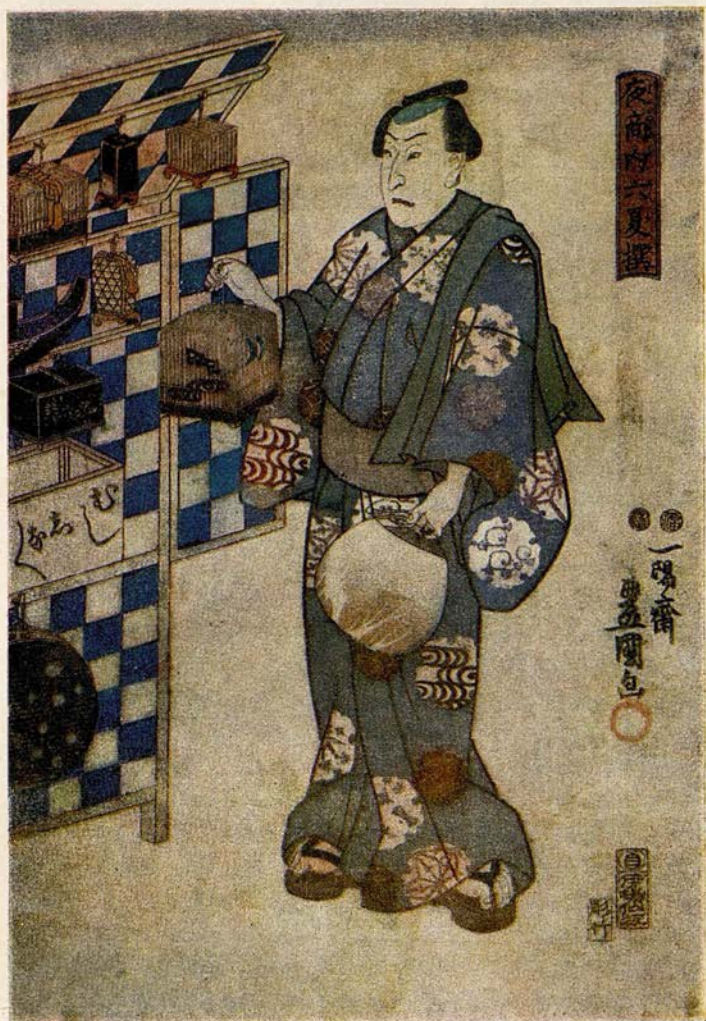
¹ Кроме Тойокуни I, пользовались этой подписью четыре художника: Тойокуни II (1777—1835), юношеское имя которого было Кунисиге; позднее он назывался Косотеи. После смерти Тойокуни I он женился на его вдове и принял его имя. Без всякого основания пользовался именем Тойокуни II Кунисада (1786—1865), на самом деле он был Тойокуни III; имя Тойокуни принял он в 1844 г. Его имя, как Кунисада II, носил второй муж его дочери Байдо Кунимаса (умер в 1880 г.), называвшийся также Тойокуни IV. Наконец, имя Тойокуни V носил художник, которому приписывается введение в ксилографию анилиновых красок. Анилиновые краски появились в продаже впервые в Японии в 1856 г., а в гравюре стали применяться, начиная с 60-х годов XIX в. Они сильно ухудшили качество колорита японской гравюры. Их яркие, кричащие тона (особенно резко звучащие зеленый и фиолетовый) к тому же легко и иногда неровно выцветают.

женских образов, типы Сюнсо для своих портретов актеров, то черпает он и от Сяраку и от Утамаро, не забывает он и своего учителя Тойохару, заимствовавшего иные мотивы из европейского, главным образом голландского искусства. Причем, усваивая те или иные черты, он, конечно, изменяет, преломляет их по-своему. Так, в своих портретах актеров он значительно смягчает, успокаивает черты неистовой, чрезмерной выразительности Сяраку, граничащей с гротеском.

Утагава Итийосаи Тойокуни I родился в 1768 г., в семье ваятеля деревянных статуэток. Его отец получил особенную известность своими вырезанными из дерева статуями актеров. Таким образом, еще в детстве Тойокуни окунулся в атмосферу театра, и мастерская его отца была для него той первоначальной базой, на которой выросли его интерес к театру и вся его громадная позднейшая работа в сфере театрального портрета. См. цветн. табл. III, где изображен актер в роли продавца насекомых (в Японии есть не только любители птиц, но и некоторых видов насекомых, которых ловят и держат в клетках, как птиц).

Примерно в семнадцатилетнем возрасте вступил он в мастерскую основателя школы Утагава Тойохару. Первые работы Тойокуни относятся к 1788 г. Наряду со стилем Укийо-е, он знакомился с приемами работы мастеров и более консервативных школ, отражавших идеологию аристократических, феодальных кругов,—школ Кано и Тоса. Уже в ранних его вещах встречается иногда европейское понимание перспективы, как результат воздействия со сторо-

ны его учителя Тойохару. К 90-м годам относится расцвет его художественной деятельности. В конце этого десятилетия выпустил он в издательстве Дзюсабуро серию небольших гравюр продольного формата с изображением актеров и женщин в полный рост, отпечатанных в крайне изощренной технике и с исключительным богатством красочных сочетаний. Контуры фигур отпечатаны были серым тоном, рот — красным; применены были и слепое печатание и лакировка, и серебристый слюдяной порошок и перламутровый, что делало фактуру ксилографий особенно разнообразной. Интересно отметить, что в это же время Утамаро выпустил серию того же формата и с теми же сюжетами и с подобным же богатством применения различных изощрений ксилографической техники. Издательство, очевидно, устроило нечто вроде состязания между крупнейшим мастером эпохи и молодым художником, начинавшим входить в моду у публики. В эту эпоху экспериментов Тойокуни опубликовал ряд листов, отпечатанных только серым и пурпурно-фиолетовым тоном. Этот отказ художника для данной серии от многокрасочности указывает на поставленную им новую задачу художественного воздействия этим экономным и несколько суровым способом выражения. В последние же годы XVIII в. выпускает Тойокуни и много иллюстрированных книг, число которых за весь период его деятельности исчисляется огромной цифрой 414. Из иллюстрированных им книг отметим представляющую большой культурно-исторический интерес книгу, появившуюся в 1802 г. «Ehon imago sugato», в которой он дает картины из



Тоёо Күни

жизни различных общественных слоев. В первой части изображения начинаются с принцессы и кончаются работницей с рисового поля, а во второй части трактуются сюжеты из жизни куртизанок различных ступеней. Он начинает этот том с портретов прославленных ойран на пышных праздниках Иосивара и кончает изображением публичных женщин из глухих переулков и грязных притонов — женщин, состарившихся на своем ремесле, жалких, несчастных. Здесь у художника сквозит новая нота в отношении к этим ужасным сторонам жизни старой феодальной и буржуазной Японии. Он начинает видеть тот трагизм жизни Иосивара, которого не видели такие крупные художники, как Харунобу, Утамаро, изображавшие праздничную, показную сторону жизни женщин из Иосивара. Нечто подобное проскальзывало кое-когда уже раньше, в некоторых гравюрах Нагайоси и Ейси, но с такой определенностью новое отношение к жизни куртизанок появляется впервые в этой книге, иллюстрированной Тойокуни. Интересны также книги с изображениями портретов актеров, но в них начинают уже сказываться черты манерности, некоторой усталости выражения. Из многочисленных гравюр на отдельных листах или в виде серий упомянем гравюры из «Истории Тайко», которые вместе с подобными же произведениями Утамаро вызвали судебный процесс против этих художников, о котором нами уже говорилось в связи с Утамаро. Приговор в отношении Тойокуни был более мягким, но все же он должен был носить в течение 50 дней ручные кандалы.



Рис. 35. Тойокуни (1768 — 1825). Группа ойран на прогулке

Необходимо еще упомянуть о триптихе Тойокуни, изображающем корабль божеств счастья. Последние представлены в виде юноши и шести куртизанок, а корабль — в виде фантастической птицы громадных размеров. Корабль изображен стоящим в гавани (повидимому, Нагасаки); задний план, представляющий однообразный ряд построек (вероятно, складов) на берегу гавани, показан в европейской перспективе. Европейскую же перспективу улицы мы видим на триптихе, изображающем группу ойран на прогулке (рис. 35). О жанровых сценах Тойокуни и его красочной гамме даст понятие цветн. табл. IV «Сцена на террасе».

Кроме гравюр, сохранилось от Тойокуни I и несколько эскизов к ним. Особенно интересен подписной набросок к гравюре, носящей также подпись Тойокуни. Мы воспроизводим здесь гравюру и эскиз к ней (рис. 36 и 37). Эскиз выполнен уверенной, выразительной линией, намечающей с большей экономией средств только самое главное, основное в изображении двух фигур актеров. В гравюре тщательно разработаны детали, введено много орнаментальных подробностей, но линия суше, не так выразительна, носит более вялый характер; в массе мелких подробностей, в абсолютной плоскостности изображения теряются та непосредственность, та выразительность, которыми дышит рисунок. Левенштейн, впервые опубликовавший гравюру и рисунок в своей книге о рисунках японских мастеров деревянной гравюры, высказывает предположение, что гравюра выполнена по эскизу мастера, перерабо-



Рис. 36. Тойокуни (1768 — 1825). Сцена из драмы. Гравюра



Рис. 37. Тойокуни (1768—1825). Сцена из драмы.
Эскиз к гравюре.

танному в гравюре одним из позднейших художников, подписывавшихся Тойокуни.

Эклектический характер дарования Тойокуни нуждался в известной опоре, материале для заимствования и переработки. Много брал он от Утамаро. После смерти последнего, не находя среди оставшихся художников достаточно сильных и близких ему, на кого бы он мог опереться, он вступил на путь архаизирования. Примером этого стремления является появившееся в 1806 г. 18-томное иллюстрированное сочинение «Mukasi gatari inazuma byoshi». Здесь и кровавые эпизоды из романов, и изображения ада, и копии с не дошедших до нас в оригинале старинных картин и гравюр, например, Кийонобу и Кондо Кийохару, что представляет ценнейший материал для истории деревянной гравюры. В последние годы стареющий эклектик пытался подражать и завоевавшему к тому времени известность Хокусаи, но эти работы были весьма неудачны. Умер он в 1825 г. Погребен Тойокуни в одном из буддийских храмов, где его надгробный памятник с надписью стоит и по сей день.

Выходец из демократических низов, Тойокуни прошел длинный и извилистый путь творческого развития. Сознательный отказ от многокрасочности ради более строгой гаммы и манеры художественного письма, понимание европейской перспективы, экспериментирование и поиски новых путей, известное понимание отрицательных сторон феодальной и буржуазной Японии, эклектизм формы — все это, вместе взятое, заставляет видеть в нем своеобразного

представителя демократического искусства того времени.

Мы рассмотрели творчество ряда художников после Харунобу: Минко, Сиба Кокан, Утагава Тойохару, Сюнсо и Сюнмана, а также таких мастеров, как Кийонага, Утамаро, Тойокуни. Несмотря на все разнообразие их художественных индивидуальностей, есть в их творчестве немало черт, общих им всем, сближающих их друг с другом. Бахофер называет их «классиками» японской гравюры. По сравнению с «примитивами» у них не мало принципиально нового. В эту эпоху линия, как таковая, перестает играть в гравюре доминирующую роль. Теперь между линией и цветом устанавливается гармоническое равновесие. Колорит теперь значительно богаче, сочетание красок значительно разнообразнее, оттенков гораздо больше. Под конец замечается стремление к большей выразительности цвета. Проблема пространства также получает новое разрешение. Не говоря уже о сознательном применении законов европейской перспективы у Кокана, Тойохару, мы видим и у других мастеров новую организацию пространства. Более значительную роль начинает играть пейзаж, входя в композицию гравюры как органическое и централизованное целое. В картине наблюдается ясное расчленение планов и большая забота об организации переднего плана. Композиция становится более стройной и уравновешенной, появляется проблема заполнения листа, умение вписать фигуру или группу (иногда довольно сложную) в поле листа. Нередко композиция становится централизованной. Передача динамики, ракурсов фигур делается более

уверенной, действует более убедительно. Художники умеют создавать весьма сложные композиции, объединенные в одно целое: триптихи, пентаптихи, серии. Искусство в этот период носит черты зрелости большого, осознавшего себя мастерства. Такими чертами характеризуется искусство этой «классической» поры, длившейся с 70-х годов XVIII столетия до первых лет XIX столетия. В течение всего этого периода мы наблюдаем постепенное и неуклонное развитие буржуазной гравюры, но у многих художников гравюры, особенно у Ейси, отчасти у Утамаро и др., это развитие, выросшее в феодальной стране, несет вместе с собою и огромный, еще не утративший значения груз феодальных традиций.

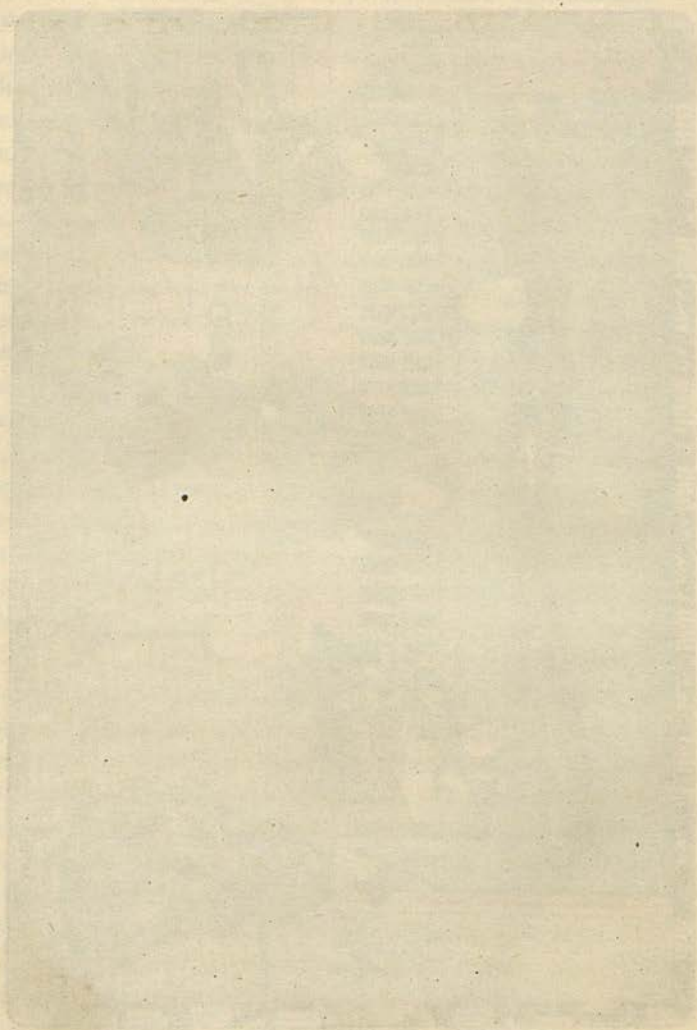
При этом следует отметить, что, несмотря на отражения разнородных социальных течений в истории новой гравюры, в ней отсутствуют те противоречия, которые бы дали повод заключить о решительной борьбе буржуазной и феодальной тенденции в искусстве.



В начале XIX в. возникли новые явления в японской гравюре, которые большинством западных источников искусства характеризуются как упадок. Курт говорит о начавшемся с этого времени падении искусства гравюры вследствие внесения в нее живописного элемента. Представители формального метода, как Бахофер, дают истолкование новых явлений в связи со стилистической эволюцией. Мы попытаемся показать, что то новое, носителем чего прежде всего является Хокусаи, находит себе объяснение в решительном повороте гра-



Тоёокуни



вюры к ее новому социальному субъекту, каковым теперь для искусства Хокусай и его круга почти исключительно являются широкие круги буржуазии, в течение всей первой половины XIX в. крепнущей, собирающей свои силы и бурно развивающейся.

В начале своего развития ксилография была лишь дешевым суррогатом живописи, заменявшим дорого стоившие картины, чем в Китае она и осталась.

Моронобу первый противопоставил живописи законы строгой графики, и затем гравюра развивалась по этому пути. После Утамаро вновь получил преобладание живописный стиль в противовес линейности более раннего периода. Колорит в смысле богатой многоцветности при этом в этой новой стадии гравюры часто не играет ведущей роли, но тона объединяются в гармоническое целое. Одни только суримоно, с их яркой красочностью и утонченностью техники, составляют исключение.

Возрождение живописного элемента связано с именами Хокусай и Хиросиге. Под влиянием Хокусай в течение его долгой жизни развивалась вся японская ксилография.

Об искусстве Хокусай и его значении идет спор как у японцев, так и на Западе. Восхищение сменяется порой резко отрицательной оценкой. Первые европейские исследователи японской гравюры и собиратели ее рассыпались в восторгах по поводу Хокусай и его произведений; он становится наиболее популярным и ценным в Европе среди всех японских живописцев. Ряд монографий посвящается ему. А между тем на родине — в Японии как при жизни, так и после смерти Хокусай далеко не поль-

зовался полным признанием. Одни только ученики его ценили и всецело признавали его художественный авторитет и исключительное значение в искусстве. Другие японские круги относились к нему и к его деятельности весьма отрицательно. Гонкур¹ сообщает, что современники Хокусаи смотрели на него, как на художника, работавшего для забавы черни, художника низшего сорта, произведения которого не достойны внимания серьезных, обладающих вкусом, людей страны заходящего солнца. И это отношение сказывалось и позднее. Гонкуру передавал один американский художник о презрительном отношении к Хокусаи со стороны японских художников идеалистического направления. Гонкур подчеркивает, что то, что сделало Хокусаи одним из наиболее своеобразных художников на свете, помешало ему пользоваться заслуженной славой на родине. «Словарь знаменитых людей Японии», по словам Гонкура, констатирует, что Хокусаи не заслужил у публики признания, которое оказывалось великим художникам Японии, потому что он посвятил себя изображению повседневной жизни, а если бы он следовал по пути школ Кано или Тоса, он превзошел бы крупнейших мастеров. По мнению Ревона², образованные японцы были бы так же удивлены восхищением европейских художественных критиков творчеством Хокусаи, как были бы удивлены последние, если бы кто-нибудь, например, вздумал поставить Гаварни во главе французской шко-

¹ Goncourt. Hokusai. P. 1916, стр. 2.

² Revon. Etude sur Hokusai. 1896.

лы живописи. Перцинский¹ объясняет скудость и недостаточность японского материала о Хокусаи той низкой оценкой, какую получал художник вследствие того, что в своих произведениях слишком много внимания уделял «плебейским» темам.

Хокусаи был представителем зарождающейся мелкобуржуазной идеологии, художником народных масс, с большим интересом изображавшим людей физического труда, мелких ремесленников, даже рабочих, с ноткой симпатии и известного сочувствия к трудностям их тяжелой жизни. Он был одинаково далек как от идеологии феодальных групп, выразителями которой были представители идеалистического направления в искусстве, так и тех буржуазных групп, аматоров и критиков, которые жили идеологией укреплявшегося торгово-денежного капитала.

Двойственность в оценке значения Хокусаи наблюдается и у некоторых европейских историков японской гравюры. Зейдлиц в своей книге об японской ксилографии колеблется между двумя противоположными оценками, но в конце концов приходит к выводу, что Хокусаи недоставало культуры и гения, и ему оставалось только заниматься отображением внешних вещей. «Литературного образования ему не хватало, — пишет он в другом месте, — а так как он выбился только силой прирожденного ему таланта, он оставался до конца своей жизни ремесленником».

¹ F. Perzynski. Hokusai. 1908, стр. 35.

Другой видный знаток японской гравюры, Курт, в своем «Общем очерке», вышедшем в 1911 г., дал следующий отзыв о Хокусаи, целиком повторенный им в III томе его большого труда в 1929 г. «Признаюсь, — пишет он, — что вполне понимаю и разделяю антипатию японцев по отношению к Хокусаи. Он является насквозь плебеем, чувствовавшим себя привольно среди ничтожных мелочей жизни, хотя и казалось, что он издевается над ними. Он — пессимист и трогателен в своем невероятном прилежании, в своем могучем умении, в своей добросовестности, напоминающей немецкую. И хотя я вижу, как разрушает и портит он высокое искусство, однако сделался мил и дорог мне его великий гениальный жизненный труд, созданный часто при горьких лишениях, и вызывает во мне чувство глубокого удивления и уважения».

Мы остановимся на биографии Хокусаи, на некоторых ее подробностях. Перечислим также все известные его имена, чтобы на его примере был ясен и понятен обычай японских мастеров постоянно менять свои имена и псевдонимы в зависимости от важных перемен в их жизни и работе.

Катсусика Хокусаи (Katsushika Hokusai) родился в предместье Эдо. Его приемный отец Накадзима Иссе занимался выделкой художественно орнаментированных зеркал. Первое имя Хокусаи было Токитаро. Мальчиком поступил он в книжную лавку, но, начиная с 13 лет, стал работать у одного ксилографа и изучил технику изготовления досок для деревянной гравюры, что позднее должно было очень ему пригодиться. В 1778 г. он вступил

в мастерскую Катсугава Сюнсо и принял имя Катсугава Сюнро (Shunro). Первые его опыты были в сфере театральной гравюры. К этому периоду относятся подписанные Сюнро гравюры из «Истории 47 ронинов» (из собр. Курта), где молодой художник пользуется европейской перспективой и находится под очевидным влиянием Тойохару. К 1781 г. относятся первые книжные иллюстрации, подписанные Сюнро, причем художник сам сочиняет юмористические тексты. Около 1785 г. покидает он мастерскую Сюнсо и меняет имя на Гумматеи; в 1787—1788 гг. он подписывается Хисикава Сори (Hishikawa Sori); это имя он передал в 1799 г. своему ученику Содзи (Soji). В 1794 г. он подписывался Токитаро Како, с 1797 г. — Хокусаи, с 1815 г. — Иитсу (Iitsu), но у него еще много подписей, как-то: Сосюнро (Soshunro), Гиобу (Gyobu), Синсаи (Shinsai), Кинтаиса Тамейти (Kintaisha Tameichi), Гакиодзин Хокусаи (Gwakyojin Hokusai), Мандзи-Родзин (Manji-Rojin), Татсумаса (Tatsumasa), Тайто (Taito), Куку (Kuku), Корева-саи (Korewa-sai). Так же часто, как имена, менял Хокусаи и жилище: источники указывают, что за свою жизнь он жил в 93 различных домах. О его положении после выхода из мастерской Сюнсо источники сообщают разноречивые сведения. По одним известиям, он терпел сильную нужду и должен был заниматься продажей на улицах вразнос красного перца, по другим — он пользовался поддержкой знатных лиц. В подтверждение рассказывают анекдот, который свидетельствует скорее о том, что творчество Хокусаи производило на публику впечатление чего-то совершенно необычного, ново-

го, и вызывало необходимость объяснения его какими-то особыми приемами. Анекдот заключается в следующем. Однажды на какой-то охоте во время отдыха сегун пожелал, чтобы Хокусаи вступил в художественное состязание с художником Бунтио. Бунтио работал в своей обычной манере, а Хокусаи развернул на полу огромный лист китайской бумаги, опустил руки в индиго и стал мазать синей краской по бумаге, затем достал петуха, погрузил его ноги в карминово-красную краску и пустил его бегать по бумаге, так что получились красные следы по темносинему фону. В результате вышла картина реки Татсуты, по которой плавали красные осенние листья клена. То, что Хокусаи был известен сегуну, истолковывается иногда в том смысле, что он пользовался и поддержкой его.

Переходя к рассмотрению главнейших вех в жизни Хокусаи и важнейших его работ, отметим, что продукция его была необъятна: за свою, свыше чем шестидесятилетнюю, художественную деятельность он сделал до 30000 эскизов и иллюстрировал до 500 книг.

К 1793 г. относится первое датированное суримоно Хокусаи. Он исполнил их большое количество с исключительной утонченностью техники и с большим красочным блеском и разнообразием. Особенно удавались ему изображения птиц и насекомых, а также натюрморты. Вспоминаются, например, суримоно с изображением оранжево-зеленого плода хурмы, яркокрасного лангуста и новогодней сосновой ветви, ворона, оперение которого передано сопоставлением матовой черной поверхности с полиро-



Рис. 38. Хокусай (1760—1849). Книжная лавка издателя
Дзюсабуро. 1802 г.

ванной, что достигалось особой доской. Высшего качества достигли суримоно Хокусаи около 1804 г. В конце 90-х годов XVIII и в первые годы XIX столетия Хокусаи выпустил ряд книг с черными и цветными гравюрами. Во многих из них он отдал дань маньеризму Утамаро этих годов; особенно это касается типа женщин, преувеличенно удлиненные пропорции фигур которых кажутся пародиями на Утамаро. Позднее Хокусаи вернулся к своему собственному типу, навеянному изучением типа женщин из народных низов. В вышедшей в 1802 г. «Книге развлечений в Эдо» между прочим изображены приехавшие из Нагасаки голландцы в рыжих париках; изображена также книготорговля известного издателя Дзюсабуро (рис. 38). С этого времени начинаются циклы иллюстраций романов лучших писателей эпохи, в том числе и известного романиста Бакина.

С 1812 г. начался новый период развития Хокусаи: в этом году появился первый том его знаменитой «Манга» (смешанные эскизы); до 1819 г. вышло еще 9 томов. Затем появился XI том; в 1834 г. вышел XII том, три последних тома вышли уже после смерти автора. Последний появился только в 1878 г. В его «Манга» сотрудничали и его ученики, как-то: Хоккеи, Хокуун и др. Произведение это не отличается красочностью, оно отпечатано оттенками черного, серого и оранжево-розового тонов. Оно состоит из громадного количества сложных композиций, а также отдельных фигур, отдельных изображений. В нем нет внутреннего порядка в распределении изображений, какой-либо системы;

оно просто является летописью каждодневных художественных переживаний мастера. В нем неисчерпаемое богатство мотивов: здесь и уличные сцены, и занятия ремесленников, и изображения зверей, птиц, растений, и ландшафты, и архитектурные пейзажи, и героические и военные сцены, тут же и призраки, и мотивы движения, и юмористика. Традиционные изображения смешиваются здесь с натуралистическими, с живыми наблюдениями действительности. VII том целиком посвящен ландшафту, и вступление к нему написано Бакином. Поездки Хокусаи в Нагоя (1871) и путешествие в Осака и Киото (1818) доставили ему немало пейзажных мотивов для этого тома. В предисловиях почти ко всем томам «Манга» находятся, кроме похвал по адресу Хокусаи, также и апологии школы Укийо-е, так что «Манга» не только своим художественным содержанием — заключающимися в ней рисунками, — но и текстом служит для пропаганды идей реалистической школы в том новом, приданном ей Хокусаи видоизменении, которое проникнуто исканием характерного, исполнено острейшей наблюдательности, детальности в воспроизведении окружающей художника обыденной жизни во всем ее многообразии.

«Манга» произвела большое впечатление на художников и вызвала много подражаний. За ней последовал еще ряд подобных его альбомов. В 1822—1824 гг. Хокусаи издал сборники образцов для художественной промышленности; узоров для тканей, гребней, табачных трубок и т. д. В 20-х годах вышла его широко известная серия «36 видов горы Фуд-

зи», относительно которых Курт (III, стр. 205) замечает, что по существу это уже не настоящие ксилографии — это акварели, с величайшим мастерством воспроизведенные деревянной гравюрой. Их чисто живописный характер бросается в глаза. Из этой серии воспроизводится в красках гравюра «Волна» (цветн. табл. V). В 1827 г. вышла серия «Водопады», между 1827—1830 гг. — «Мосты». В возрасте семидесяти лет начал он оставшуюся незаконченной работу «100 рассказов» — из мира призраков. В 1834 г., угрожаемый кредиторами внука, он должен был удалиться на шесть лет в деревню Урага, в провинцию Сагами. Его третья дочь, художница Оеидзи, сопровождала его в изгнание. В 1834—1835 гг. появилась новая серия «100 видов Фудзи». В 1836 г. он выпустил 27 цветных листов из серии «100 поэтов». На девяностом году Хокусаи захворал и почувствовал, что ему приходит конец¹. Тогда-то он и написал полное старческого юмора письмо к своему другу Такаги, которое опубликовал Гонкур. Вот это письмо, проникнутое легким налетом иронии и грусти:

«Царь Ема² стал очень стар и решил удалиться от дел. Он построил себе с этой целью красивый загородный домик и просит меня притти написать ему какемоно. Итак, я должен отправиться в путь и, когда я пойду, я возьму с собой свои рисунки. Я сниму себе жилище на углу улицы Ада, где и рад

¹ Он умер 10 мая 1849 г.

² У японцев бог подземного мира.

буду принять вас, когда вам представится случай посетить меня». Смерть пугала его только тем, что она прерывала его работу. Этот неутомимый труженик искусства, «Хокусаи — одержимый рисунком», как он иногда подписывался в последние годы жизни, по свидетельству его биографов, высказывал желание пожить еще с единственной целью, чтобы продолжать работу и совершенствоваться. «Если бы небо дало мне еще десять лет.,— говорил он,— хоть еще пять лет жизни, я мог бы сделаться действительно великим художником».

Это совпадает по смыслу с известным местом из предисловия его к «100 видам Фудзи», написанным за пятнадцать лет перед смертью. «С десяти лет,— писал он там,— мной овладела мания зарисовывать формы предметов. К возрасту пятидесяти лет я опубликовал бесчисленное количество рисунков, но все, что я сделал до семидесяти лет, не стоит считать. Только в возрасте семидесяти трех лет я понял приблизительно строение истинной природы, животных, трав, деревьев, птиц, рыб и насекомых. Следовательно, к восьмидесяти годам я достигну еще больших успехов; в девяносто лет я проникну в тайны вещей, к ста годам я сделаюсь прямо чудом, а когда мне будет сто десять лет, то у меня каждая точка, каждая линия — все будет живым. Я прошу тех, кто проживет столько же, как я, посмотреть, сдержу ли я свое слово. Написано в возрасте семидесяти пяти лет мною, некогда Хокусаи, теперь Гакуо Родзин (Gwakio Rojin), стариком, одержимым рисунком (одержимым манией рисовать)».

В связи с высказанными в вышеприведенном отрывке некоторыми замечаниями о мастерстве в искусстве, о задачах наиболее жизненной передачи действительности, о натуралистическом подходе к изображаемому, приведем еще несколько мест из написанного им об искусстве, о его средствах и задачах (главным образом из предисловий к иллюстрированным им книгам). Ибо, вопреки высказанному некоторыми японцами и европейцами мнению об отсутствии у него литературного образования, он умел не только с большой остротой формулировать свои мысли, но был в течение целого периода своей жизни довольно плодовитым писателем. «Крестьянин из Катсусика», как иногда называл себя Хокусаи, был поэтом, юмористом и рассказчиком. С 1780 до 1804 г. он выступает и в этом амплуа под различными псевдонимами. Он сам иллюстрировал эти дешевые книжки в желтых обложках — кибий-оси, — расходившиеся в большом тираже среди широкой публики. То это были исторические романы, то пародии на них, то такие вещи, как «Маленькая фиалка Эдо» и др.

Вернемся, однако, к его теоретическим высказываниям, к произведениям, где он учил методу работы.

В предисловии ко II тому своих «Уроков рисунка на скорую руку» он дает несколько интересных указаний, характеризующих принципы и характер его искусства.

«Я замечаю, — пишет он там, — что у моих персонажей, моих животных, моих насекомых, моих рыб такой вид, будто они убегают со страницы моего

альбома. Разве это не удивительно на самом деле? И издатель, узнавший об этом факте, просил у меня эти рисунки так настойчиво, что я не мог ему в них отказать. По счастью, гравер Коидзуми, очень искусный резчик по дереву, взялся своим остро отточенным ножом вырезать жилы и нервы существ, которых я нарисовал, и тем лишил их возможности убежать».

В письмах из Урага, куда он удалился в изгнание в 1834 г., Хокусаи делает замечания о работе гравера. Работу гравера он хорошо знает по собственному опыту, так как в ранней юности (до 18 лет) он работал в качестве гравера по дереву, а затем уже сделался художником для гравюры. Он просит отдать награвировать свои новые рисунки тому граверу, по имени Егава Томекити, который награвировал с таким совершенством виды Фудзи. В другом месте своих писем он дает указания граверу: «Я рекомендую граверу не прибавлять к векам снизу того, чего я не нарисовал; относительно изображения носа скажу, что эти два носа — мои (здесь художник помещает в письме два наброска), а те, которые обыкновенно гравируют, это носы школы Утагава, которых я терпеть не могу и которые не соответствуют правилам рисунка. Существует также мода рисовать глаза вот так (снова в письме набросок), но такие глаза я также не люблю, как те носы».

О работе гравера, о тех изменениях, которые они допускали (иногда, видимо, основательно, так как они приспособляли рисунок художника к условиям и

технике ксилографии), сообщает некоторые данные Фосийон¹.

Один фрагмент Кунийоси представляет гравюру с того же самого рисунка Хокусаи «Похищение», который воспроизведен в книге Фосийона. Разница в размерах между гравюрой и рисунком показывает, что, кроме этого первоначального наброска, полного силы и выразительности, была еще уменьшенная копия с рисунка, с которой и была вырезана гравюра, но линия мастера стала в этой копии, а следовательно, и в гравюре более бедной, холодной и сухой. Существовали также уменьшенные копии с рисунков Хокусаи, сделанные его учениками для «Манга». В конце первого тома сообщается имя двоих из них — Хокутеи Бокусена и Хокууна, а в конце второго назван Хоккеи, лучший из учеников Хокусаи.

Еще в эпоху сотрудничества со знаменитым писателем Бакином, романы которого Хокусаи иллюстрировал (вплоть до окончательного разрыва между писателем и его иллюстратором в 1815 г.), он пользовался сюжетами битв, сцен мести, мучений в поисках максимальной выразительности сложнейших, трудно передаваемых динамических моментов и как предлогом для штудий обнаженного тела. На его гравюрах к этим романам люди сгибаются от нечеловеческих усилий в дугу; судорожно напряженные тела борющихся, столкнувшихся в схватке, дают повод зафиксировать анатомически верные сокращения мускулов; новые эффекты даны в изображениях

¹ Fosillon. Hokusai, 1914, стр. 130 — 131.

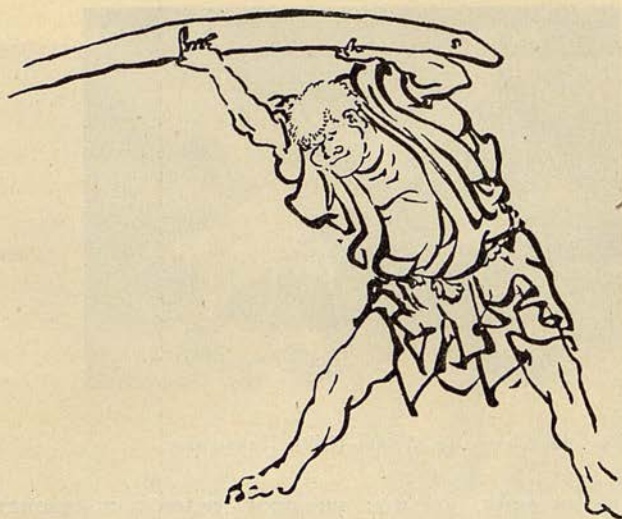


Рис. 39. Хокусай (1760—1849). Бочар. Рисунок к гравюре

страшных ранений, лиц и тел людей, которых душат, привязывают для мучений и пр. и пр.

Ту же тенденцию, которую Хокусай выразил в иллюстрированных исторических романах, он проводил и в своих высказываниях. В предисловии к книге, иллюстрирующей эпизоды из военной истории Японии и Китая, выпущенной в 1835 г., он указывает, что в прежних японских или китайских изображениях войны не доставало силы, движения, которые должны быть характерной чертой подобных изображений. «Опечаленный подобным несовершенством, — пишет он, — я загорелся сильным желанием внести сюда то, чего не хватало... Несомненно, в моих рисунках есть недостатки, есть пре-

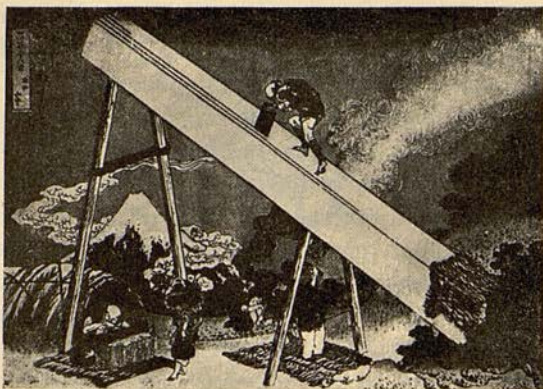
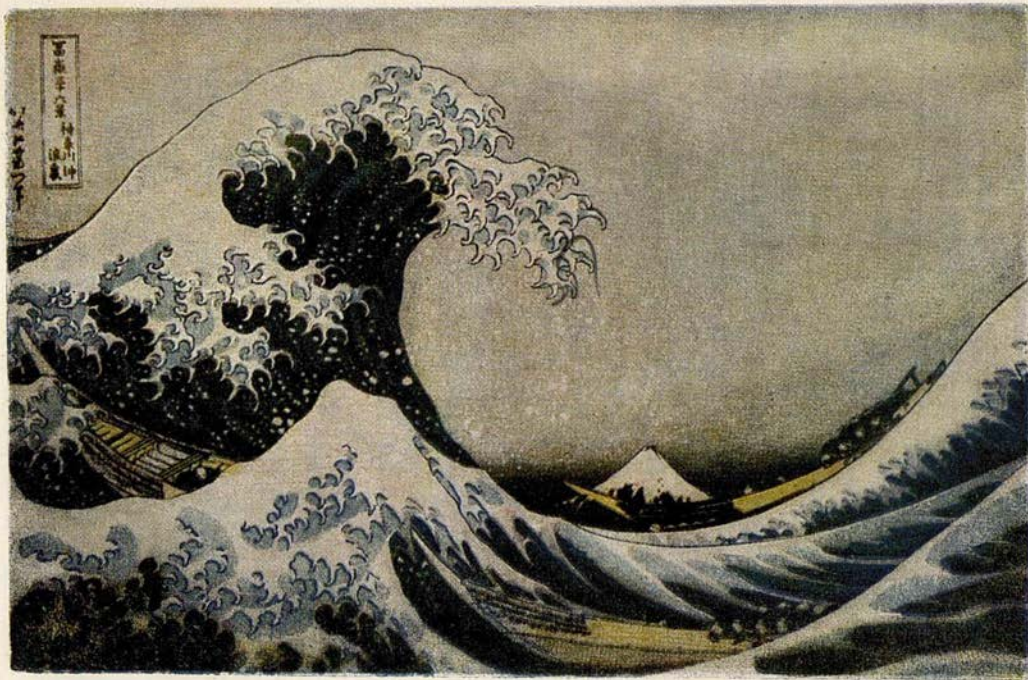


Рис. 40. Хокусай (1760—1849). Пильщики

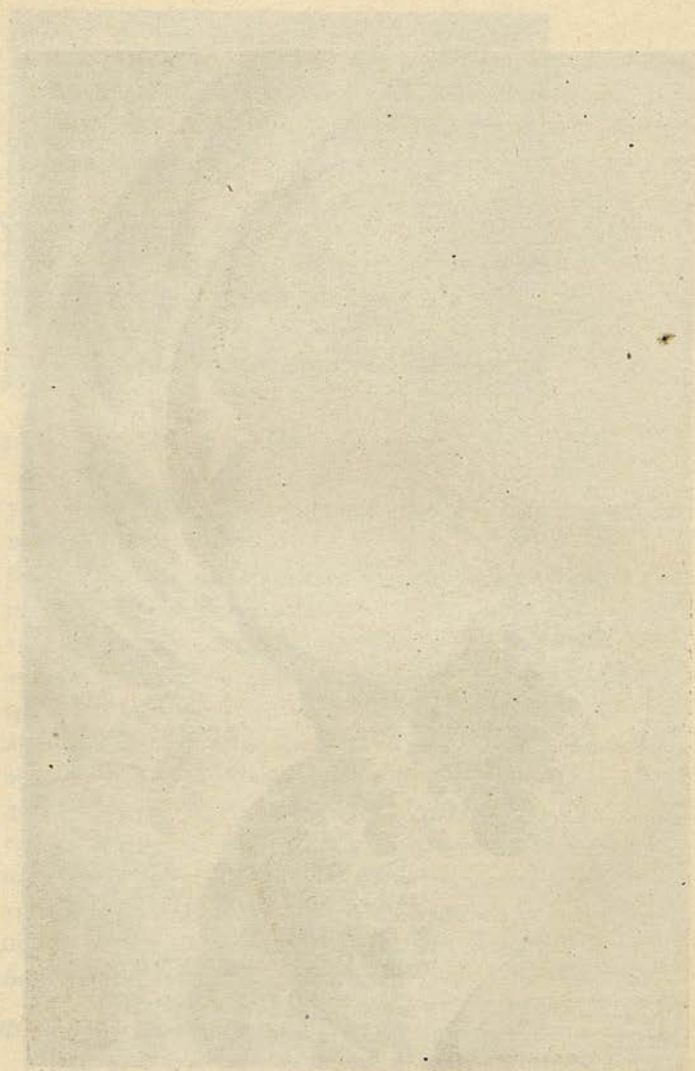
увеличения, но мои ученики желают пользоваться ими, как образцами».

Фосийон¹ такими словами характеризует самое характерное и своеобразное в творчестве Хокусаи: «Мастерская Хокусаи — это улица, его натурщики — это народ; эпопея ремесл — это самая прекрасная и обширная эпопея, по его мнению. Крестьянина он любит, может быть, еще больше, чем горожанина: ведь это он кормит всех, он терпит от вымогательств даймио и его свиты — людей с двумя саблями; при случае он осмеливается поднять голову и взбунтоваться». И Хокусай прославляет горести, радости и труд земледельца. С неменьшим интересом он воспроизводит труд городского ремесленника и рабочего — всех этих кузнецов, бочаров (рис. 39),

¹ Цит. соч., стр. 109 — 111.



Xokycan



пильщиков (рис. 40), резчиков, поваров, прачек, кустарей, плетущих корзины, рабочих, занятых помолом риса, которых он годы и годы наблюдал на улицах Эдо и в окрестностях столицы. Он легче многих художников его времени мог понять тяжесть и невзгоды их жизни, так как и его жизнь проходила в неустанном труде и в тяжелых материальных условиях, особенно под конец его жизни. Художники и литераторы его времени вели жизнь богемы, часто в обществе богатых меценатов. Хокусай был далек от них; по образу жизни и привычкам он был ближе к трудящимся низам. О его бедности и трудности его жизни дают возможность судить приведенные Гонкуром письма его к издателям, написанные Хокусай, когда он был глубоким стариком. «В это суровое время года,— пишет он издателю,— особенно в моих путешествиях, приходится переносить много трудностей, так как я обхожусь в эти сильные холода одним единственным платьем—и это в моем возрасте 76 лет. Я прошу вас подумать о печальных условиях, в которых я нахожусь». Но старый художник не унывает: «Моя рука несколько не ослабела,— продолжает он,— и я работаю с остервенением. Мое единственное удовольствие—это сделаться умелым художником». Он не теряет юмора: прося денег, он изображает в письме руку, держащую монету. Он не боится бедности, его пугает только возможность остаться без самого для него важного: без бумаги, красок и кистей.

Время художественной деятельности Хокусаи—первая половина XIX в.—было временем значительного усиления феодального гнета, тяготевшего над япон-



Рис. 41. Хокусай (1760—1849). Прогулка по реке Сумида. Ок. 1804 г.

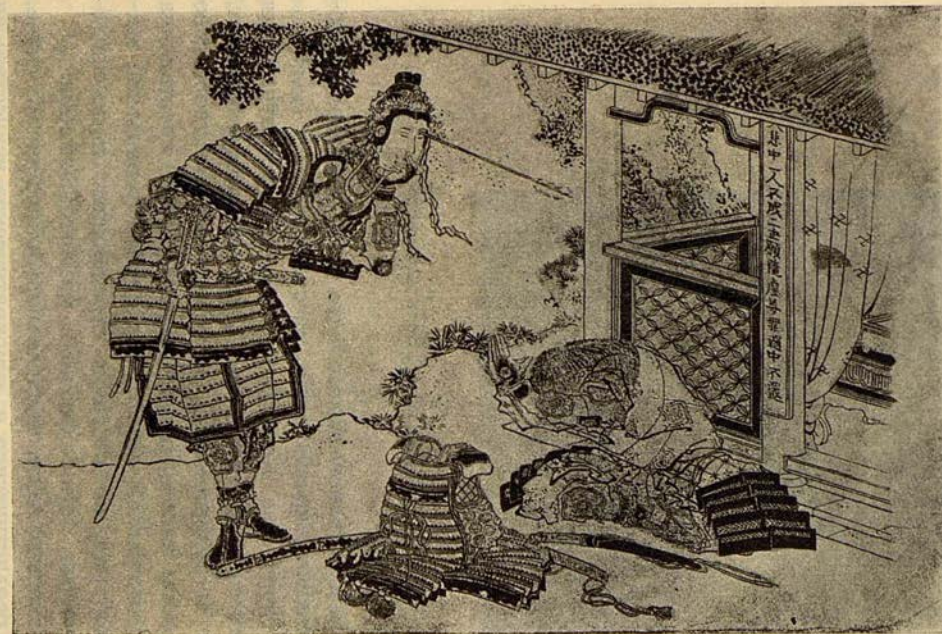


Рис. 42. Хокусаи. Рисунок для «Книги героев». 1805 г.



Рис. 43. Хокусаи. Суримоно. Водитель марионеток

ским крестьянством, а вместе с тем и эпохой многочисленных крестьянских восстаний.

В творчестве Хокусаи мы не находим отражения этих событий; слишком был силен цензурный гнет, чтобы художник мог включить в свое творчество сюжеты такого рода. Он изображает крестьянина в его тяжелой работе, под гнетом феодальной эксплуатации, но пассивно страдающим, а не протестующим, тем более не в момент восстания.

Вся жизнь Хокусаи была борьбой за новый стиль, за реалистическое и демократическое искусство; он выступает как идеолог радикально настроенной мел-



Рис. 44. Хоккеи (1780—1850). Суримоно. Женщина с веером

кой буржуазии и своим искусством борется с порожденным феодальной идеологией идеалистическим стилем Тоса и Кано.

В дальнейшем эта борьба продолжается, но творчество его учеников и других художников-граверов следующего поколения зачастую далеко не отличается той последовательностью, как у Хокусаи.

Особенно много пережитков феодальной идеологии у Хоккеи (1780—1850), который среди многочисленных учеников Хокусаи был наиболее выдающимся. Первоначально он был торговцем рыбой, затем поступил в мастерскую Хокусаи и сделался

одним из одареннейших его учеников. Он помогал учителю в работе над «Манга». Затем он исполнил в подражание своему учителю собственную книгу эскизов «Хоккеи Манга». Он охотно и часто иллюстрировал книги, альбомы поэтов, но особенно удавались ему суримоно, близкие по стилю к суримоно Хокусаи¹ и отличавшиеся особенным блеском утонченной техники. В форме суримоно он любил воспроизводить картины и гравюры старинных мастеров. Такое суримоно, например, находится в собрании Курта (рис. 44). Оно воспроизводит картину Моронобу, изображающую сидящую девушку. Мы легко узнаем здесь женский тип Моронобу, его широкую, круглящуюся линию главных контуров, но орнаментальная трактовка, технические приемы уже иные; они соответствуют стилю времени не Моронобу, а Хоккеи. Моронобу понят здесь под углом зрения Хоккеи. Искусство японской гравюры не стояло полтора-два столетия на месте, приемы его существенно изменились, в одежде здесь новая орнаментальная схема; суримоно отпечатано со всей пышностью развитой многокрасочной техники, с применением золота, серебра, слепого печатания. Копия с Моронобу представлена наложенной на цветущую ветвь, изображенную на кирпично-оранжевом фоне; вверху слева виден как бы наложенный на суримоно тисненый серебром листок со стихотворением. Это суримоно показательно для архаизирующей тенденции Хоккеи.

●
¹ В собрании Музея изобразительных искусств богатый подбор суримоно Хокусаи (ср. рис. 43) и Хоккеи (1780—1850).

Одним из крупнейших представителей школы Утагава был Хиросиге (1797 — 1858), получивший особенную известность как мастер пейзажа. Утагава Итириюсаи Хиросиге (Utagawa Ichiriusai Hiroshige) был уроженцем Эдо. Он уже в детстве обнаружил исключительные способности. Десяти лет он нарисовал процессию корейцев на улицах Эдо. Затем он изучал стиль школы Кано. 14 лет он поступил в мастерскую брата главы школы Утагава Тойокуни — к Тойохиро. Его известность в качестве пейзажиста сделалась особенно большой, начиная с 1830 г., после его поездки в Киото по дороге Токайдо. Во время этой поездки он сделал много этюдов. По возвращении он выпустил свою знаменитую серию «53 вида Токайдо» (дорога, соединяющая обе столицы: Эдо с Киото). Затем он выпустил 69 видов Кисокайдо (горной дороги между Эдо и Киото). В 1841 г. он предпринял поездку в горы — в провинцию Каи, на восток от Эдо; в 1852 г. он путешествовал по провинциям Кагуса и Ава и повсюду делал зарисовки и эскизы. В 1854 г. он вновь едет по Токайдо. В результате его поездок — целые серии видов, пейзажей. Здесь и «100 видов Эдо», и «36 видов Фудзи» (рис. 45), и «Окрестности Эдо», и «Виды озера Бива в провинции Оми», и серии видов прославленных местностей, и «100 пейзажей различных провинций», и несколько циклов видов Токайдо и др. Если судить по многочисленным его пейзажам, никто столько не путешествовал по своей стране, как Хиросиге. Источники передают, что в своем предсмертном стихотворении он и смерть представлял



Рис. 45. Хиросиге (1797—1858). Из «36 видов Фудзи». 50-е годы XIX в.

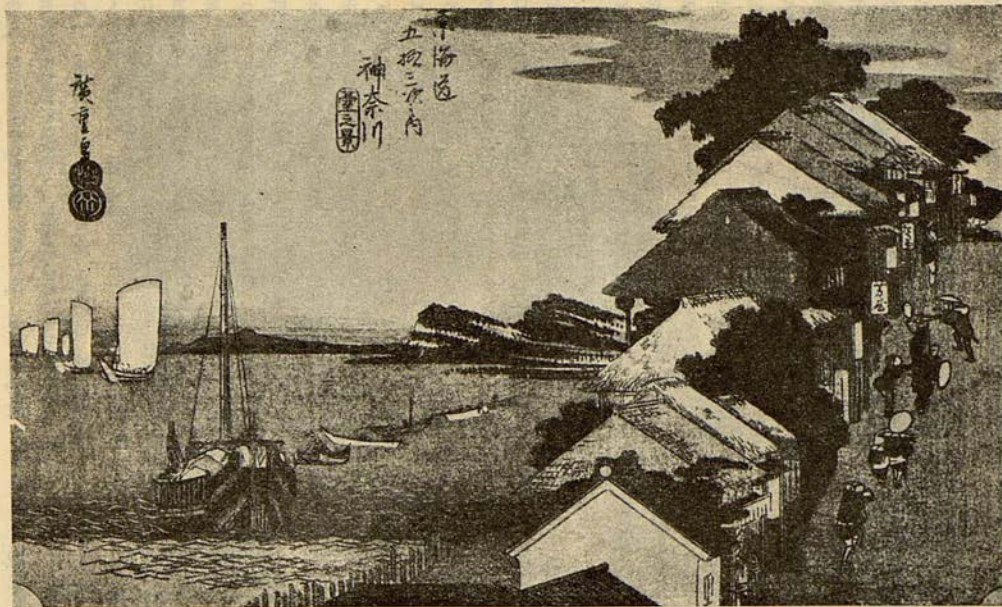


Рис. 46. Хиросиге (1797—1858). У морского берега

себе как новое путешествие: «Я уйду к пейзажам святой земли востока, оставляя свою кисть на дороге запада».

Хиросиге был замечательнейшим пейзажистом школы Укийо-е, но нельзя сказать, чтобы он был одинок на этом поприще и не имел предшественников. Уже в XVIII в. был написан ряд прекрасных пейзажей Харунобу, Утамаро и др., но эти пейзажи были немногочисленны, и в них сказывалось влияние школы Кано (замечное, впрочем, и на пейзажных работах Хокусаи и самого Хиросиге). Мы видели, что крупным пейзажистом был и старший современник Хиросиге — Хокусаи; пейзаж в XIX в. становится важной отраслью японской гравюры. В XVIII в. и начале XIX в. гравюра была занята преимущественно темами городской жизни; со второй четверти XIX в. значительно усилился интерес к пейзажу, к изображению природы. Это явление в искусстве находит себе объяснение в идеологии буржуазии, стремящейся овладеть во всей полноте всеми явлениями жизни как в действительности, так и в искусстве. Прелести городской столичной жизни в Эдо: театр, Иосивара, чайные дома, празднества уже недостаточны; они не удовлетворяют одни только, наблюдается стремление к переездам, путешествиям, поездкам к морю (рис. 46) и в горы. И во всем этом следует за новыми вкусами своего потребителя и художник. Но пейзаж Хиросиге — это в редких случаях один только пейзаж. Гораздо чаще он населен людьми, движущимися, стремящимися по дорогам, усеян постройками разного рода.



Рис. 47. Хиросиге (1797—1858). Луна, скалы и озеро

Горожанин, покидая улицы Эдо с его ста видами, вступает на ведущие из города дороги: Токайдо, Кисокайдо,— и вот уже он на лоне природы. Проследим на гравюрах Хиросиге, что интересует его в этом странствовании по большим проезжим дорогам. Вот небольшие деревушки, придорожные гостиницы, укрепленные замки феодалов, среди долин возвышаются буддийские храмы, к которым ведут широкие аллеи. Путешественники делают остановки у замечательных мест (рис. 47), заезжают на священный остров Еносима, на озеро Бива и, наконец, приезжают в старую столицу Японии Киото, столь живописно расположенную с ее памятниками старины и искусства. Дороги полны проезжих: тут и группы ронинов, и паломники, и носильщики тяжестей, и торговцы, и пышный кортеж даймио, окруженного вооруженной свитой. С особенной любовью изображаются переправы через реки. Эти переправы совершаются различно представителями различных общественных классов. В то время как даймио несут обнаженные кули на особой платформе, которую окружают цепью пловцы, чтобы ее не отнесло течением, крестьяне переправляются вброд со своей кладью за спиной, разгружаются и вновь нагружаются на каждой песчаной отмели, которая выступает из реки.

В серии Хиросиге «8 видов Оми» — «красивых» местностей на озере Бива, близ Киото, уже самые названия гравюр показывают, что интересовало Хиросиге при трактовке того или иного из этих пейзажей, какое настроение, связанное с определенными явлениями природы, хотел он передать. «Осенняя

луна, видимая из Исияма», «Заход солнца в Сета», «Барки, возвращающиеся из Ябосе», «Дикие гуси, слетающие на Кагату», «Снег в вечернюю пору на Хираяма», «Ночной дождь в Карасаки» и пр. Здесь все излюбленные Хиросиге темы, выражающие его понимание природы, все излюбленные им эффекты, дающие повод к красочным контрастам, к перспективным сокращениям. Тут переданы эффекты ночи, сумерек, дождя, снега, тумана, перелетов птиц. Если прибавить сюда еще его морские пейзажи с парусами судов на заднем плане (рис. 46), с извилистыми очертаниями бухт, заливов и скалистых островов, его речные пейзажи с оживленными берегами и мощными силуэтами мостов, горные пейзажи с деревушками у подножья крутых массивов, то вот все главнейшие и разнообразные мотивы его пейзажной живописи. О колорите Хиросиге дают представление воспроизведения в красках его гравюр (цветн. табл. VI и VII).

В построении своих пейзажей Хиросиге часто делает акцент на первом плане; его первые планы живописны, а благодаря изображению в крупном масштабе каких-нибудь предметов — ветвистого дерева, здания, группы людей — они носят интимный характер, как бы непосредственно вовлекающий зрителя в среду изображаемого пейзажа. Но эти первые планы служат прежде всего опорным пунктом для перехода к зрительному впечатлению заднего плана, затем следуют вежи, уводящие глаза в глубину, происходит интенсивное разворачивание пространства, передача впечатления уходящей и сливающейся с небом далекой линии горизонта. Замечается

большое разнообразие в применении оттенков краски, широкое пользование раскатом. Художник уже хорошо знает принципы европейской перспективы и умело их применяет.

Пейзажи Хиросиге более точно, более реалистично передают природу, чем пейзаж Хокусаи, но они не лишены известного лиризма, поэтического настроения. Пейзажи Хиросиге — это действительно «образы этого бренного мира», как говорил Моронобу о своих героинях.

Интересный в смысле стиля образец пейзажей Хиросиге представляет гравюра, изображающая одну из станций Токайдо у морского берега (рис. 46). Здесь всего более интересует художника передача углубленности пространства, но изображению недостает единства; Хиросиге механически соединяет, не сливая в одно целое, два различным образом организованных пространственных ряда. В правой части, изображающей идущий в гору ряд домиков, около которых видны фигурки (женщины, приглашающие путешественников в чайные домики), лишь с большой осторожностью применены пространственные сокращения. В этом отношении правая часть контрастирует с левой — широким морским пейзажем со сливающимися в дымку далями, с применением перспективы европейского типа. Здесь паруса лодок уменьшаются по мере удаления, а дальние планы берегов скрываются за близ лежащими. Эта двойственность впечатления есть двойственность стиля, и она характерна для позднего периода развития японской гравюры, когда старое понимание пространства существует вместе с евро-

пейским, а последнее не переработано и не слито с остальными элементами гравюры в одно целое. Кроме Хиросиге I существовали в истории японской гравюры еще два художника, подписывавшихся также Хиросиге. Из них один — Утагава Итириюсаи Хиросиге II — был учеником и зятем Хиросиге I. Сначала он подписывался Сигенобу (не смешивать с более ранним художником, подписывавшимся Japagawa Shigenobu, где nobu пишется иначе); после смерти тестя он подписывался в течение нескольких месяцев Хиросиге II, а потом просто Хиросиге, причем подпись его была очень похожей на подпись Хиросиге I. Спустя несколько лет он передал это имя художнику Сигемаса (Shigemasa), который стал подписываться Хиросиге III. Другой ученик Хиросиге I, Андо Токубе, называвший себя Хиросиге III, стал подписываться так, после того как Хиросиге II перестал пользоваться любовью публики. Хиросиге III умер в 1896 г.

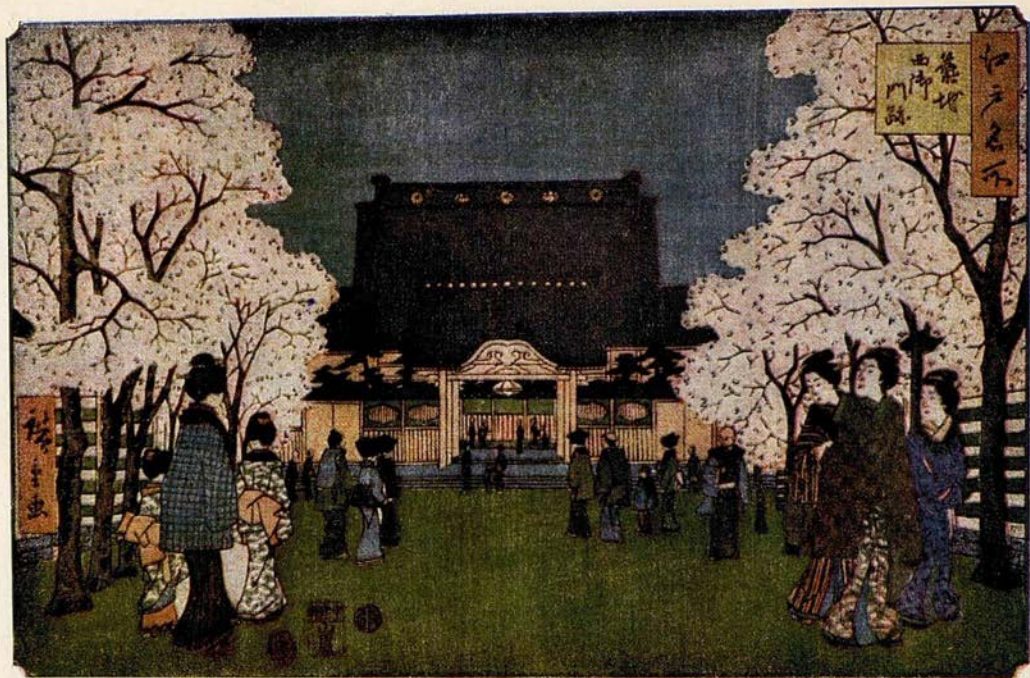


Наиболее крупным, наряду с Тойокуни и Хиросиге, мастером школы Утагава, одаренным исключительной фантазией и художественной изобретательностью, был Кунийоси (1798 — 1861).

Кунийоси (Kuniyoshi) родился и прожил всю жизнь в Эдо. Он был сыном красильщика тканей и уже в детстве принимал участие в разрисовке тканей. 12 лет написал он свою первую картину. Вступив в мастерскую Тойокуни, он примкнул к школе Утагава, хотя фактически он стоял ближе к конгениальному ему Хокусаи. Выйдя в юношеском возрасте из

мастерской Тойокуни, он некоторое время жил и работал у своего старшего товарища Кунинао; они вместе штудировали старых китайских мастеров, старались также, насколько возможно, ознакомиться с приемами европейской живописи. То и другое сказалось позднее в работах Кунийоси. Его беспокойный, вечно ищущий и жадный до перемен характер не позволял ему долго оставаться в одном и том же месте; вскоре он покидает Кунинао и открывает собственную мастерскую. Но тут его ждут неудачи: первая иллюстрированная им книга «Murasaki Zochi» («Фиолетовая книга историй»), появившаяся в 1817 г., не имеет успеха и не находит себе покупателей. Не желая пользоваться посторонней поддержкой, он должен был оставить свою мастерскую и переселиться в жалкую лачугу. Терпя большую нужду, он принужден был заняться плетением циновок из тростника и продажей их. После этого он работал день и ночь, стремясь создать что-нибудь выдающееся; ему помог поэт Икко Батсуйо, ставший его другом, и вскоре Кунийоси выпустил ряд работ, снискавших ему известность. Это было в 1818 г. То был поворотный пункт в жизни Кунийоси. Вскоре он получил заказ исполнить 108 портретов героев по китайскому роману Суикодена¹. Начиная с 1830 г., Кунийоси сделался первым мастером среди своих современников. Выступал он также и в качестве поэта. Главными темами работ Кунийоси были серии с изображениями исторических героев,

¹ Воспроизведение героя этого романа см. у R. Bidwell. Kuniyoshi («Artibus Asiae», 1928 — 1929, № 2 — 3).



Xupocuz

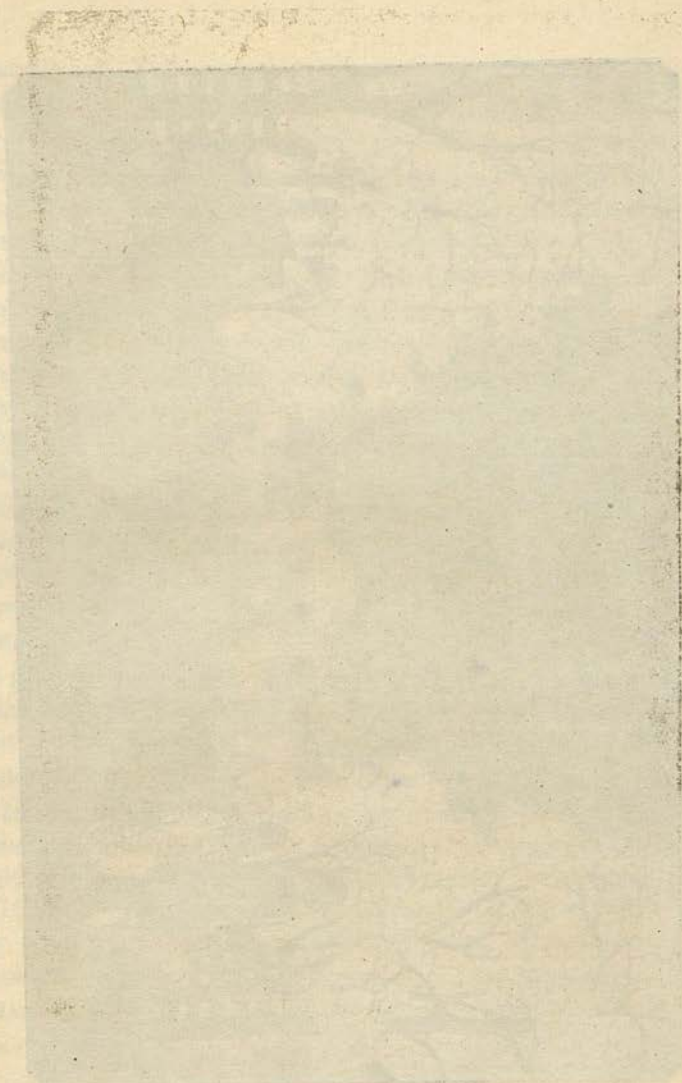




Рис. 48. Кунийоси (1798 — 1861). Ронин Коймон
(из драмы «История 47 ронинов»)

гравюры на сюжеты японской истории (рис. 48), портреты ойран, пейзаж. Кроме того, следует упомянуть его суримоно, гравюры и иллюстрации сатирического характера и карикатуры. Благодаря тому, что сохранилось 9 альбомов с его эскизами и рисунками, мы можем получить представление о самом процессе его художественной работы в различных стадиях ее развития, войти в его художественную лабораторию.

Приведем еще один факт из биографии Кунийоси. В 1843 г. он вступил в конфликт с правительством сегуна. Он задумал выпустить серию цветных ксилографий на тему о подвигах принца Минамото Йоримитсу Райко, и один лист с изображением борьбы принца с исполинским пауком уже был отпечатан. В образе принца усмотрели сходство с правившим в то время сегуном, а первый министр почувствовал себя задетым в изображении паука. Художнику был объявлен официальный выговор, и криминальные доски были конфискованы и уничтожены. Но мы имеем представление о характере этой серии благодаря тому, что Курту посчастливилось найти рисунок к одному из ее листов, который, так как еще не был наклеен на деревянную доску для гравирования, избежал судьбы остальных; на нем изображен принц перед царем подземного мира Ема. Таким образом здесь мы имеем дело с замаскированной политической сатирой художника.

Сохранившиеся в собрании Neumei, а затем разошедшиеся по всему миру девять альбомов с эскизами Кунийоси были описаны Левенштейном в его работе о рисунках мастеров японской гравюры, где



Рис. 49. Кунийоси (1798—1861). Эскиз

воспроизведено свыше десяти рисунков. Они дают возможность понять процесс работы художника, постепенное развитие его художественных мыслей. В альбомах Кунийоси встречаются рисунки и его учителя Тойокуни, но их с первого взгляда можно отличить от рисунков Кунийоси. В последних совершенно нет черт классического покоя, некоторой утомленности; его рисунки гораздо жизненнее, полны свежести и искания нового выражения, а вместе с тем исполнены нервного напряжения, отражают его темперамент. Из его эскизов видно, с каким вниманием он штудировал натуру; по его альбомам можно, с другой стороны, проследить, какие стадии проходит замысел художника, пока из первоначального наброска не превратится в законченный рисунок для доски.

Так, на одном из его листов мы видим ряд рисунков: в левой части листа — ряд эскизных набросков фигур, опыты передачи экспрессии лиц, поиски экспрессии движения, в правой части внизу — два сидящих человека: один с величайшим напряжением натягивает тетиву огромного лука, другой помогает

ему, держа его за плечи и откинувшись назад. Замечательны мастерская передача напряженного усилия, натуралистическая трактовка человеческой физиономии. Наконец, в правом верхнем углу дана первая мысль композиции. ИсклЮчительно виртуозной линией набросаны контуры композиции: в бурном движении поднявшая задние ноги в воздух лошадь, сбросившая своего седока, рядом женщина-силач, схватившая лошадь за задние ноги, еще правее фигура с соломенной шляпой. В более законченном рисунке той же композиции, в триптихе (рис. 49) мы видим много изменений: фигура седока дана в преувеличенно живом движении; женщина уже не держит лошадь за ноги, но с удивлением взирает на нее, закусив кончик платка; мужчина со шляпой поднял в знак удивления руку... Видно, как изменился первоначальный набросок, во что вылилось первое намерение.

Произведения Кунийоси показывают нам художника как выдающегося мастера своего времени, владеющего большим разнообразием художественных приемов, отличающихся большой силой художественной убедительности.

Работы художника в сфере политической сатиры, направленной против правительства сегуна, чрезвычайно интересны в том отношении, что здесь мы видим попытки вести политическую борьбу средствами искусства. Здесь вырисовывается перед нами облик художника, как идеолога буржуазии, все более и более революционирующей перед буржуазным переворотом Мейдзи.

Художественная деятельность Кунийоси отнесена нами к главе «Япония в эпоху феодализма», но уже он в значительной мере является представителем буржуазной идеологии, созревшей в недрах феодальной формации. Хотя в старом общественном строе созрели уже материальные условия существования новых высших производственных отношений и новой идеологии, но особенности развития Японии таковы, что в ней долго, вплоть до наших дней, сохраняются и при капиталистическом строе пережитки феодальной идеологии, наложившей свой отпечаток как на художественную деятельность отдельных художников, так и на целые направления искусства.

ГРАВЮРА В ЯПОНИИ В КАПИТАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

К концу эпохи феодализма наблюдается ряд явлений, характеризующих кризис феодальной системы: постоянные голодовки крестьян, общий упадок сельского хозяйства, затяжной экономический кризис, разрушение старого сословно-феодального разделения труда.

«К этому надо прибавить,— пишет Фудзияма¹,— что в последний период господства династии феодальных властителей Токугава Японии угрожала опасность превращения в колонию Европы или Америки. Развитие японского государства в капиталистическом направлении диктовалось национальными интересами».

В этой обстановке в 1868 г. происходит переворот императора Мейдзи, наложивший отпечаток на всю дальнейшую историю Японии. Этот переворот, в

¹ Фудзияма. Предисловие, запутывающее важный вопрос («Правда», от 31/VIII 1933 г.).

результате которого произошло падение сегуната, ознаменовал переход Японии на буржуазные рельсы. В Японии развиваются промышленность и торговля, появляется пролетариат, зарождается рабочее движение, создается (в 1890 г.) конституция прусского типа.

«Переворот Мейдзи» был только политическим внешним выражением происшедших изменений в социально-экономической структуре Японии и производственных отношениях. «Незавершенная, половинчатая, верхушечная революция Мейдзи не вырвала японской деревни из-под власти феодалов, не сняла барьера, задерживающего капиталистическое развитие сельского хозяйства, хотя и создала условия для быстрого развития капиталистической промышленности»¹.

На этой базе составилсЯ реакционный блок торгово-промышленного капитализма с феодально-помещичьим землевладением и новой монархией.

Реформы, проведенные после революции, были ее продолжением и оформлением. Прекращена ставшая в новых условиях власти уже вредной борьба против сношений с иностранцами, начались оживленные внешние сношения, и очередной задачей стало усвоение европейской культуры и техники. Произошла отмена феодальных прав и привилегий даймио и самураев. В августе 1871 г. произошел новый раздел страны на губернии, границы которых не

●
¹ Д. С к л я р о в. Экономическая политика японского империализма в Манчжурии. Партиздат.

совпали с границами прежних княжеств, и повсюду назначили новых сменяемых губернаторов¹.

Цветная гравюра второй половины XIX и начала XX столетия выступает как новое японское буржуазное искусство, перерабатывающее воздействия европейского буржуазного искусства и пользующееся всем запасом технических и художественных приемов предыдущего развития японской ксилографии. В течение рассматриваемого периода — 60-е годы XIX в. по 20-е годы XX в. — ксилография не представляет собой единого, вполне однородного явления, но развивается и видоизменяется вместе со всем японским искусством в целом, вместе с другими видами изобразительных искусств, отражая в своем развитии классовые противоречия и тенденции, которыми были насыщены данные отрезки времени в период капиталистического развития Японии. В течение этих лет суб'ектом стиля ксилографии продолжает оставаться вообще буржуазия, но на различные этапы этого свыше чем шестидесятилетнего периода в гравюре оказывают свое влияние отдельные группировки внутри буржуазного класса. Так например, на последнем этапе своего развития гравюра отражает художественную идеологию капиталистической верхушки, когда гравюра становится изысканным пережитком прошлого, искусством немногих.

В целом можно сказать, что за рассматриваемый период гравюра уже не является тем ведущим видом

² В. В. Светлов. Стр. 104 — 106.

искусства, каким она была в XVIII и первой половине XIX в., когда гравюра отражала идеологию молодого, крепнущего в борьбе класса буржуазии, когда этот новый вид искусства выдвинул ряд крупнейших художественных индивидуальностей — таких художников, как Харунобу, Утамаро, Сяраку, Тойокуни, Хокусай, Хиросиге. Теперь ведущая роль переходит к живописи, а в первые десятилетия после переворота 1868 г. задачи изобразительного искусства вообще стояли на заднем плане, так как всецело доминировали задачи преобразования государства на новых началах, задачи освоения европейской техники, задачи индустриализации страны. Об этом периоде ряд европейских историков гравюры, особенно немецких, рассматривающих художественные явления только с эстетической точки зрения, говорит, как об эпохе полного падения гравюры, о смерти японской гравюры как искусства. Курт, например, говорит о закате великого искусства, уничтожении в нем национально-японского элемента, о сильном ухудшении красочных сочетаний путем введения с 60-х годов XIX в. ярких, кричащих европейских анилиновых красок. Блеск этих красок убил, по его мнению, у японских художников тонкое красочное чутье, присущее им раньше; резко кричащие тона, особенно красный и фиолетовый, мертвят все другие нюансы. Зейдлиц в своем труде об японской гравюре также говорит о полном падении японской гравюры в отношении колорита. Мы уже отмечали, что ведущая роль японской гравюры кончилась, но в японской цветной гравюре на новом этапе ее развития было еще немало интерес-

ного, немало заслуживающего внимания историков искусства. Можно отметить ряд талантливых художников, работавших для гравюры; гравюра не стояла на одном месте, тематика и стиль ее эволюционировали вплоть до нашего времени, и то совершенно пренебрежительное отношение, которое замечается у европейских искусствоведов к новой японской гравюре, является совершенно неоправданным. Например, большинство немецких авторов, писавших о гравюре, заканчивают ее историю творчеством Хокусаи и Хиросиге и не хотят заниматься явлениями «упадка»; большей широтой кругозора отличаются английские авторы: Стрендж, Браун, Эдмундс, которые проявляют к новой гравюре некоторый интерес, выказывают известное внимание к ее особенностям. Следует, однако, заметить, что связный очерк истории японской цветной ксилографии в капиталистический период никем еще не написан.



Попытаемся проследить главнейшие явления в области гравюры за этот период, уяснить себе ее характерные черты, остановиться на наиболее интересных художниках, поскольку это позволяет далеко не полный, находящийся в нашем распоряжении материал по этому периоду.

Весь этот период развития гравюры можно разделить на две главнейших стадии: одну — более раннюю (60—80-е годы XIX в.) и другую — с конца XIX в., наиболее ярко проявившую себя после империалистической войны. Для первой группы характер-

ным является более последовательное усвоение принципов европейского искусства, изменение в этом направлении стиля гравюры, стремление к более резким, более контрастным красочным сочетаниям в связи с употреблением европейских анилиновых красок, расширение круга тем и сюжетов. Технические приемы цветной ксилографии в целом остаются верными традициям японского гравюрного искусства. Подражания европейской технике, с машинным способом печатания, в пору бурного и некритического усвоения всего европейского, имевшие место в начале рассматриваемого периода, не оказали сколько-нибудь существенного влияния на японскую гравюру как самостоятельный вид изобразительного искусства. Под конец первой — более ранней — стадии замечается довольно ощутительное снижение мастерства как в области колорита и композиции, так и в области техники печатания, становящейся более небрежной, носящей отпечаток некоторой спешки, недостаточной внимательности; дело часто сводится к вялому повторению старых образцов, к скучному трафарету. Но позднее, а особенно в период после империалистической войны, наблюдается известное улучшение технической стороны дела, стремление пользоваться растительными красками, большая забота о гармоничности колорита, о стройности композиции, наконец, большая связь с традициями прошлого гравюры. Этими чертами характеризуется последняя по времени стадия развития японской гравюры. Рассмотрим последовательно обе эти стадии развития гравюры в капиталистическую эпоху.

После смерти таких крупных мастеров ксилографии, как Хокусаи (1849), Хиросиге (1858), Кунийоси (1861), не осталось особенно крупных художественных индивидуальностей, но количество способных и умелых мастеров было еще достаточно велико. Действовали художники круга Хокусаи, многочисленные художники школы Утагава. Характерной чертой нового периода явилось то обстоятельство, что для гравюры стали работать не только представители реалистической школы Укийо-е, но и представители других японских школ живописи, что раньше имело место только в очень ограниченных рамках.

Остановимся несколько подробнее на наиболее выдающихся художниках гравюры второй половины XIX в.

Наиболее замечательный из них был Киосаи. Некоторые склонны считать его последним из крупных художников школы Укийо-е. Браун¹ утверждает, например, что со смертью Киосаи в 1889 г. пришел конец и всей школе Укийо-е.

Киосаи, настоящее имя которого было Каванабе Тоику, родился в 1831 г. Ребенком вступил он в мастерскую Кунийоси, где оставался лишь недолгое время. Больше получил он от обучения в мастерской одного из художников школы Кано, но и эту мастерскую он скоро покинул и рано выбрался на свою дорогу, образовав свой собственный

¹ Brown. Block printing and block illustration in Japan. 1924, стр. 197.

стиль. Киосаи сам себя считал преемником стиля Хокусаи, и, действительно, хотя он никогда не был учеником последнего, связь его творчества с искусством круга Хокусаи несомненна. Его особенности как художника весьма близки к Хокусаи: та же независимость от традиции, та же виртуозность техники, исключительная легкость и быстрота рисунка, те же черты реализма и юмор.

Киосаи рано получил известность, но особенно его популярность возросла во время переворота Мейдзи (1867—1868), когда он в этот исторический момент принял участие в политической жизни страны. Его политические карикатуры навлекли на него преследования со стороны правительства сегуна и привели его к троекратному тюремному заключению. После падения сегуната он был избран председателем большого конгресса художников и писателей. Однако и при новом режиме он нашел достаточно материала для карикатуры, за что неоднократно подвергался полицейским репрессиям.

Он иллюстрировал немало книг; среди этих его произведений отметим выпущенную им в 1884 г. иллюстрированную историю искусств, в которую он включил и собственную биографию (частично с курьезным английским текстом). В 80-х годах появился ряд книг с карикатурами и комическими рисунками; вообще не забудем, что многие его работы носят юмористический, иногда и сатирический характер, что роднит его с Кунийоси.

С Кунийоси его сближает также и то обстоятельство, что эскизы его производят значительно более сильное впечатление, чем его ксилографии.

От Киосаи осталось большое количество превосходных рисунков — вряд ли не самое интересное, что дало в области рисунка искусство гравюры второй половины XIX в. Отметим любопытную особенность Киосаи, что он предварительный набросок своих рисунков делал красной краской, что придает им своеобразную теплоту тона, а потом прорисовывал черным. Мы отмечали близость его к стилю Хокусаи, но надо сказать, что в трактовке своих больших фигур Киосаи достигал значительно большей монументальности. Так например, изображенный на рисунке Киосаи юноша с кинжалом во рту, несущий исполинскую рыбу (рис. 50), имеет на себе отпечаток этой монументальности. Энергичная прерывистая линия полна силы и выразительности. Короткими ударами кисти достигается здесь своего рода пластичность. Здесь линия уже дает почувствовать объем. Художника интересуют главным образом движение, общее впечатление действия, контрастность, которую должна выразить композиция. Данный рисунок интересен еще тем, что вводит нас в самую лабораторию творческого мастерства художника. Мы видим, как упорно он ищет выразительности линий, как вносит он необходимые поправки, иначе акцентирующие искомое выражение. Обращает на себя внимание, например, работа над экспрессией ног изображенного юноши: внесенные в первый замысел поправки не останавливают художника от дальнейших попыток найти необходимую выразительность.

Весьма замечателен также рисунок фантастического характера «Призраки» (рис. 51). Здесь исключи-



Рис. 50. Киосаи (1831 — 1859). Юноша, несущий
рыбу. Рисунок



Рис. 51. Киосаи (1831 — 1889). Призраки.
Рисунок

тельно интересна композиция. Необычайно простыми средствами: немногими скупыми штрихами контуров найдена исключительная выразительность, какая-то жизненная убедительность этого мирка, созданного фантазией художника, этих человекообразных гротескных существ, сгруппировавшихся вокруг саркофага, — пьющих, курящих, играющих на сямисене (струнный музыкальный инструмент).

В заключение отметим, что Киосаи представлял весьма яркую в политическом отношении фигуру, что было явлением весьма нечастым среди японских художников, в том числе и мастеров гравюры. Мы отмечали уже отдельные попытки протеста, политической сатиры у Утамаро, Тойокуни, у Кунийоси, отмечали и у Хокусаи моменты, которые объективно могут считаться выражением радикальных, демократических тенденций нарождающейся буржуазной ин-

теллигенции. Киосаи уже — настоящий борец за новые буржуазно-демократические идеалы; он — представитель радикальной интеллигенции из разnochинцев, не лишенный в этот период его жизни революционного настроения; к тому же он принадлежит к числу немногих среди японских художников общественных деятелей: он возглавляет конгресс деятелей искусства, не боясь полицейских репрессий, принимает живейшее участие в оппозиционных журналах.

Типичным представителем феодальной идеологии периода ее упадка является Имао Кейнен. Западные искусствоведы считают его патриархом современных японских художников¹. Можно сказать без преувеличений, что не менее двух третей современных живописцев Японии было его учениками.

Имао Кейнен родился в 1845 г. в Киото. Одиннадцати лет он начал свое художественное образование, вступив в студию в Токио. В 1871 г. он основал частную художественную школу в Киото — одну из самых известных в Японии. В момент борьбы за национальную, точнее, за буржуазную культуру Японии, направленную против китаизма, питавшего токугавский режим, Имао Кейнен был на стороне последнего и, естественно, впитал в себя все лучшее, что давала классическая школа китайской живописи. Выдающийся художник своего времени, он оказал большое влияние на мастерство школы Маруяма².

●
¹ Brown. Цит. соч., стр. 200.

² Школа живописи Маруяма, основанная в XVII в. художником Маруяма Окло, дала ряд художников-анималистов, исходивших из наблюдения природы, но не порывавших с традициями китайской живописи.

Мы не располагаем данными, каково было отношение Имао Кейнен к открытой политической борьбе против буржуазной культуры. Вполне возможно, что он стоял в стороне от борьбы, направляя все свои силы на эстетические формальные решения вопросов гравюры, что вполне гармонировало с той социальной группой феодального общества, которая наиболее ярко понимала историческую осужденность своего класса. Отсюда эстетизм, увлечение старым японским садовым искусством, где он считался лучшим экспертом.

Из его работ необходимо отметить ряд иллюстрированных книг: «Четыре времени года», затем ряд книг и альбомов с изображениями птиц и цветов, руководство к рисованию и пр.

«Четыре времени года» — один из тех образцов работы Имао Кейнен, где выражена сущность творчества художника. Гравёр применяет формально-эстетическое решение проблемы. Глаза птиц написаны капельками лака, что дает эффект исключительного блеска.

Совсем иную позицию занимали художники японской буржуазии. Половинчатый переворот Мейдзи открыл надежды буржуазного общества. Ряд реформ наносил известные удары феодальному, крепостническому строю. Изолированность от европейской культуры рассматривается как нечто враждебное развитию государства. Японские буржуазные художники начинают все сильнее и крепче заимствовать и перерабатывать в интересах буржуазной аристократии европейскую культуру. Мы

имеем в виду двух учеников Кунийоси — Иоситтаро (работал с 1850 по 1880 г.) и Иоситоси.

Являясь эпигонами школы Утагава, они в своем творчестве показали отражение европейских стилистических приемов. Иоситтаро создает «Вид Парижа» и ряд других гравюр. Отвечая на запросы верхов буржуазии, он стремится насытить свои гравюры показом современных модных костюмов. Весьма плодовитым художником также является Иоситоси, родом из Осака. Иоситоси, пейзажист и карикатурист, участвовал вместе с Хиросиге II в исполнении серий Токайдо, был также рисовальщиком суримоно и портретов актеров и борцов; о его огромной плодовитости можно судить по тому факту, что после 1868 г. он выпустил серию гравюр в 450 листов. Его гравюры проникнуты принципами европейского искусства.

Иоситтаро и Иоситоси, отвечая своим творчеством на запросы буржуазной культуры, увлекаются модными европейскими новинками, отвечающими вкусам буржуазно-аристократических кругов.

Если Иоситтаро насыщал свои работы красочной пестротой, то Иоситоси, пользуясь анилиновыми красками, создавал в своих работах яркий и крикливый колорит. Этот характер работ являлся в основном показателем упадка художественного вкуса в буржуазной гравюре.

Дальнейшее развитие буржуазного искусства сказалось в работах Кокути Иосаи, киотского мастера, прожившего долгую девяностолетнюю жизнь (1787—1878). Главным его произведением было двадцатитомное иллюстрированное собрание биографий зна-

менитых людей прошлого. Современники ценили его выше Хокусаи, но позднее он был забыт. Также должен быть назван Огата Гекко. Являясь выходцами школы Сидзю (Shijo), эти художники проложили дальнейший путь для развития новой школы. Мы останавливаемся на творчестве Огата Гекко, сумевшего ярче других показать дальнейшую эволюцию буржуазного искусства.

Огата Гекко чрезвычайно ценили одно время в официальных кругах; техническое умение его действительно очень велико, он виртуозно пользуется всеми ухищрениями традиционной техники (присыпкой перламутровым порошком для передачи лунного света, тонким применением раската и пр.), но колорит его очень слаб, типы утомительно монотонны. Все же он умеет хорошо и гармонично связать фигуру с пейзажем и изящно и легко наметить его убегающие вдаль планы (гравюра «Женщина на прогулке», рис. 52; см. также цветн. табл. VIII).

В гравюрном кабинете гос. Музея изобразительных искусств в Москве есть серия иллюстраций японо-китайской войны 1894—1895 гг., дающая хорошее представление об особенностях японской буржуазии, ведущей политику колониальных захватов. Огата является одним из ярких выразителей шовинистических, агрессивных настроений японского буржуазного общества.

Кроме альбомов с гравюрами Огата на сюжеты японо-китайской войны, существует еще ряд альбомов других художников, посвященных разработке той же темы, а также альбомов, содержащих



Рис. 52. Огата Гекко. Женщина на прогулке. Кон. XIX в.

карикатуры, относящиеся к военным событиям. Гравюры иллюстрируют различные эпизоды японо-китайской войны; характер иллюстраций носит явно шовинистический характер: подчеркивается военная мощь Японии, применение ею современных методов европейской военной техники, личная военная доблесть японцев; с другой стороны, юмористически показана отсталость китайцев. В стиле наблюдается несколько шаблонное применение принципов поверхностно воспринятого общеевропейского реализма, но техника деревянной гравюры стоит еще на достаточной высоте и держится старых ксилографических традиций.

Перейдем к рассмотрению последней стадии развития японской ксилографии — к гравюре современной. Ведшиеся Японией войны явились сильным толчком для капиталистического развития, а после японо-китайской войны 1895 г. и в период империалистической войны уже отчетливо выявился процесс перерастания японского капитализма в монополистскую фазу. В конце 90-х годов начинается заметный подъем рабочего движения.

На основе процесса капиталистического развития Японии среди явлений классовой борьбы сформировывались и новые формы идеологии. Литература, театр, изобразительные искусства, наконец, кино — все принимает новую форму, получает новое содержание. Ведущим субъектом стиля остается буржуазия. Но не следует забывать, с одной стороны, вступивших в компромисс с монархией и капитализмом пережитков феодального строя, а с другой стороны — наличия молодого крепнущего класса —

пролетариата. То и другое налагает свой отпечаток на развитие всех видов идеологии, всех видов искусства.

В живописи последних десятилетий встречаются и пережитки национальных школ, порожденных еще докапиталистическими отношениями, и новые направления, как отражение основных течений западноевропейского искусства: реализма, импрессионизма, постимпрессионизма.

Современную японскую живопись можно разделить на два типа: во-первых, национальную живопись на шелку или на бумаге, в виде панно, какемоно, вееров, и, во-вторых, живопись европейского типа, в виде картин масляными красками. Последние появляются с 1868 г., но первые шаги были сделаны еще раньше; еще в 1857 г. сегунат основал департамент живописи; появились живописцы-европейцы, главным образом англичане и итальянцы. Затем началось паломничество японских художников в Европу. В 1887 г. была учреждена в Токио новая Школа изящных искусств национального направления, мало оригинальная, то обращающаяся к древним традициям, то стремящаяся стать современной. Несмотря на попытки таких теоретиков искусства, как Окакуро Какудзо, поднять национальное направление нихон-га, оно характеризуется чертами упадка, сухим и безжизненным повторением старых приемов.

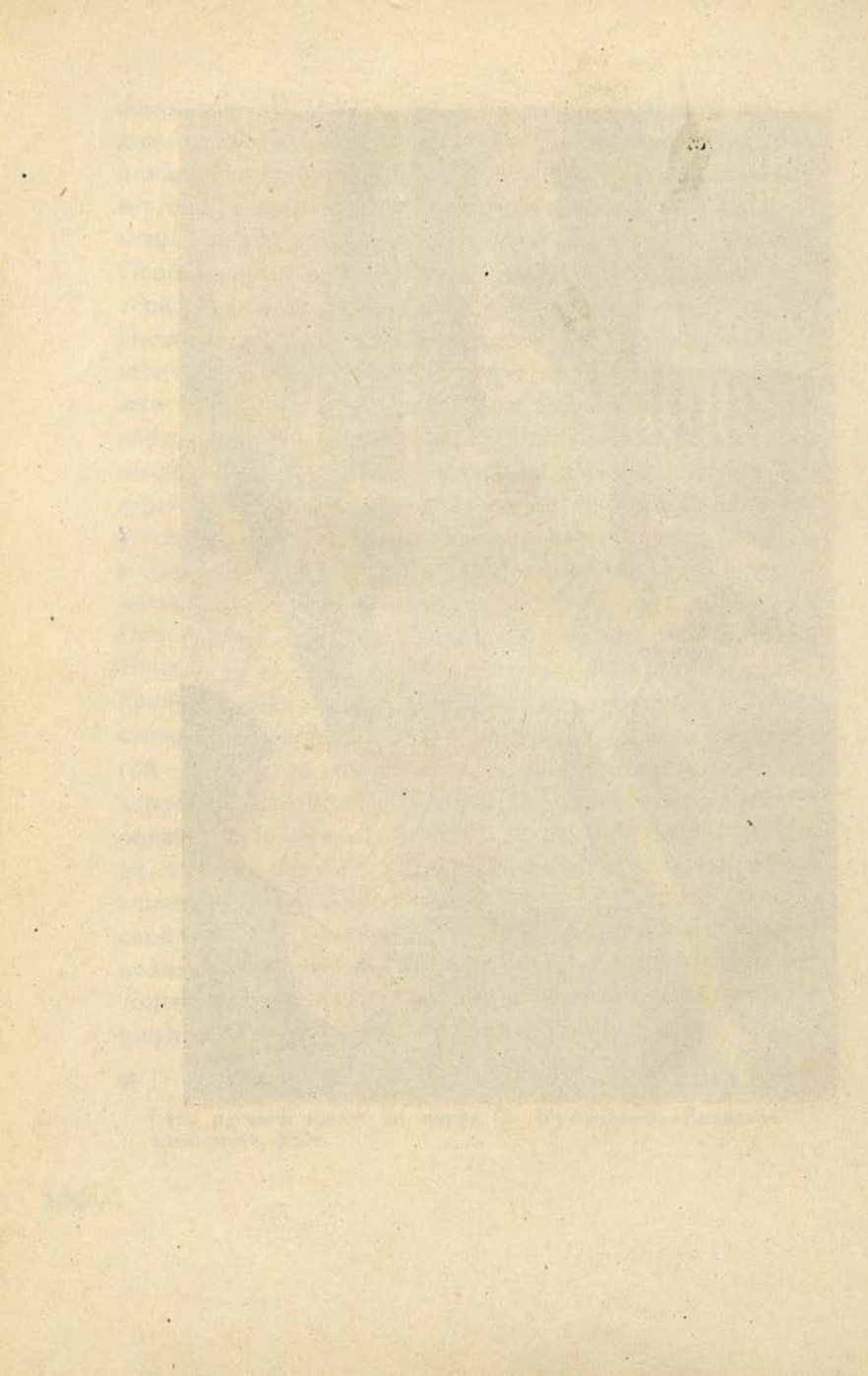
С 1896 г. в Школе изящных искусств в Токио была образована секция западного искусства, и ряд японских художников занял там профессорские места. В 1907 г. возник первый официальный «Салон

искусства». В 1919 г. была основана Академия художеств. В настоящее время в Токио, кроме Академии, существует ряд частных мастерских, а также организации художников кубистов, футуристов и пр., устраивающие время от времени выставки¹. Особенно значительно влияние новейшей французской живописи. Есть художники, работающие в духе Пикассо, Матисса и др., и здесь-то, а не в академических группах, встречаются наиболее интересные мастера. Самыми крупными художниками, своеобразно преломившими воздействие французского искусства и по-своему слившими воедино европейскую и японскую художественные традиции, являются Койонаги и особенно Тсугухара Фудзита (род. в 1886 г.); оба эти мастера работают в Париже и включаются в «парижскую школу».

При внимательном изучении современного искусства Японии приходится все время ощущать трудности, происходящие, с одной стороны, от отсутствия достаточного материала в наших музеях, а с другой — от почти полной неразработанности данного вопроса в искусствоведческой науке. Материалы европейских собраний также весьма незначительны, да и те до последних лет оставались неопубликованными. Лондонская выставка современной японской гравюры и статьи о ней Эдмундса отчасти заполняют этот пробел. Эта устроенная в 1930 г. в Лондоне выставка дает возможность судить о специфических особенностях цветной деревянной гра-

●
¹ На русском языке см. очерк О. Бубновой «Японская живопись», 1934.





вюры Японии наших дней. Во вступлении к каталогу выставки было отмечено, что выставка была задумана как протест против утверждения, что слава японской цветной гравюры увяла и что гравюра пришла в упадок. На выставке было показано до 150 произведений восьми мастеров. Статьи Эдмундса об этой выставке¹ и полтора десятка воспроизведений (половина красочных) дают понятие о характере современной японской ксилографии.

На выставке были экспонированы произведения ряда новых японских мастеров гравюры, которые являются в настоящее время объектом усиленного собирательства западных коллекционеров. Из них наиболее интересны работы Кийотика и Хасуи. Ранние произведения первого исполнены, впрочем, еще в 1880—1890 гг. и доказывают, что, несмотря на общий значительный упадок мастерства японской гравюры, свойственный тому времени, были, однако, художники, которые сумели удержать это мастерство на известной высоте и создали новые формы выражения.

Кобайяси Кийотика (Kobayashi Kiyochika, 1843—1915)² происходил из военной среды и в ранней молодости сам был военным, участвуя во время переворота Мейдзи в военных действиях на стороне реакционной партии сегуна. По окончании своей военной карьеры он стал заниматься живописью и участвовал в иллюстрированных журналах. Первые опыты его в области гравюры относятся к 1876 г.

¹ О ней статьи Н. Edmunds'a в «Apollo» за 1930 г.

² W. Edmunds. The work of Kobayashi Kiyochika («Apollo», 1930, июль).

Главными сюжетами его гравюр были: традиционные изображения птиц и цветов и пейзажи самого разнообразного характера. Самые ранние его вещи не представляют особого художественного интереса. Со стороны формы они носят обычные для гравюры того времени черты поверхностной, чисто внешней европеизации, сюжеты взяты из современной жизни и связаны с достижениями европейской техники, только что перенесенными на японскую почву: то это иностранные корабли, производящие салют, то речные пароходы американского типа, то большой локомотив американской конструкции — последняя новинка заморской техники, так как первая железная дорога (между Токио и Йокогамой) была проложена только в 1872 г. В конце 70-х годов Кийотика столкнулся с гравером и издателем Хейкити, который оказал ему поддержку и стал заказывать ему так называемое «катио» (Kwacho), т. е. изображения птиц и цветов. Эти гравюры чрезвычайно тщательно отпечатаны: яркие, но не резкие краски подобраны гармонично; умело моделированные формы этих петухов, уток, оранжевых плодов хурмы переданы объемно; наблюдается умеренное пользование светотенью; европейские художественные принципы восприняты не внешне и поверхностно, а переработаны и органически слиты с традиционными формами «катио». Но эти листы, которые теперь усиленно разыскиваются коллекционерами, в то время (начало 80-х годов) не имели никакого успеха: публика не видела в них ничего нового, поскольку ей вскружило голову лицезрение всех тех новых чудес, которые вырастали вокруг нее. Лю-



Рис. 53. Кийотика (1843 — 1915). Плоды хурмы. 80-е годы XIX в.

бопытно отметить, каков был тираж этих изысканно проработанных произведений: «Дикие утки и лотос», например, был выпущен в количестве 100 экземпляров, «Куры и стрекозы» и «Плоды хурмы» (рис. 53) — в количестве 200 экземпляров. Это были первые образцы искусства гравюры, предназначавшейся для немногих знатоков и любителей.

Человек, как таковой, никогда не был темой гравюры Кийотика — разве только маленькие силуэты человеческих фигур введены в его произведения как орнаментальная подробность ночного или сумеречного пейзажа, освещенного луной или отблесками фейерверка. А к пейзажам именно такого рода и обратился Кийотика, и они стали основной задачей его дальнейшего творчества. «Ночь на реке Сумида», с огоньками на противоположном берегу и с редкими деревьями и двумя человеческими



Рис. 54. Кийотика. Ночной пейзаж со светляками

силуэтами на первом плане, «Фейерверк у Риогоку», с уходящей бесконечной перспективой лодок, «Вид на освещенное луной море», «Гора Фудзи, освещенная первыми лучами рассвета», «Ночной пейзаж со светляками» (рис. 54), «Вид на прибрежный храм с моря» (в таком ракурсе, что кажется, будто этот вид исполнен с аэроплана) — вот излюбленные темы его гравюр.

Характерная черта произведений Кийотика указанного выше типа заключается в том, что в его изображениях вечера и ночи темнота передана не условно, как это было у более ранних мастеров гравюры, где на ночь указывали только горящие фонари или звезды, разбросанные по темному фону, а вполне реально, со всеми тонкими оттенками сумеречного освещения ландшафта. Единственным его предшественником был работавший в конце XVIII в. Кубо Сюнман, но у него реальность темноты ско-

рее смутно угадывалась, чем действительно ощущалась.

Художником было выполнено большое количество пейзажных серий, а также видов отдельных местностей.

Кийотика в своем весьма обширном художественном наследии показал свою способность передавать интимные мягкие настроения, связанные с изображением ночной и сумеречной природы; его пейзажи овеяны мягким лиризмом, в них нет ни бурного движения, ни сильных контрастов, это — спокойно созерцательное искусство. Следует отметить, что на фоне окружавшего его значительного падения мастерства гравюры его произведения отличаются большой тщательностью гравирования на досках; кроме того, вместо европейских анилиновых красок он вновь вводит прочные высококачественные растительные красители.

Три года спустя после смерти Кийотика, в 1918 г., появились первые гравюры молодого мастера Кавасае Хасуи. В течение первых пяти лет своей работы он исполнил свыше 100 гравюр, главным образом пейзажей, но эту продукцию его трудно учесть, так как весьма много его гравюр погибло в пожарах во время землетрясения 1923 г. Гравюры, созданные в период между 1924 и 1929 гг., Эдмундс находит превосходными и утверждает, будто бы они доказывают, что искусство школы Укийо-е осталось таким же сильным и производительным, как и раньше. Можно ли с этим согласиться, мы скажем ниже, после разбора произведений ряда современных художников гравюры, а пока отметим только, что,

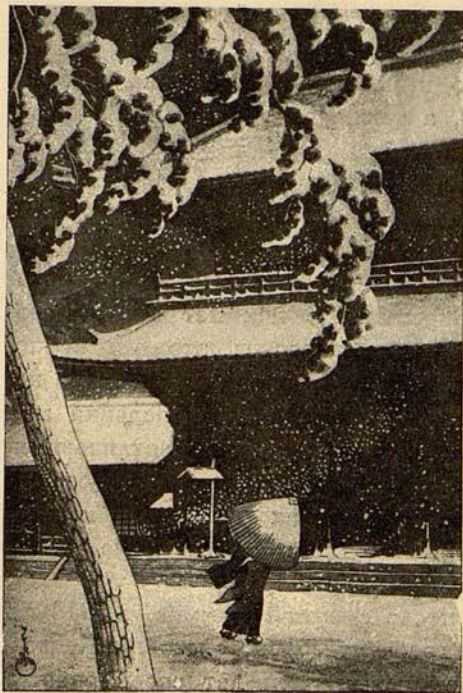


Рис. 55. Хасуи. Буддийский храм в Додзи-одзи. 1925 г.

несмотря на несомненное дарование художника и на его немалое мастерство именно как ксилографа, на его гравюрах лежит печать эклектизма; яркой, творчески сильной индивидуальности художника в них не ощущается. Так, на гравюре «Теплые воды в Киносаки» (1924) мы видим ночной пейзаж с домами, освещенными светлыми точками огоньков в окнах, отраженных в водоеме, вокруг которого эти дома



Рис. 56. Хасуи. Озеро Товада. 1927 г.

сгруппированы. Этот пейзаж трактован совершенно в духе Кийотика. Его «Буддийский храм в Додзиодзи» (1925, рис. 55), изображенный во время сильного снегопада, родственен снежным пейзажам Кунийоси и Хиросиге. «Озеро Товада» (1927, рис. 56) с совершенно правильно переданной европейской перспективой, с отражающимися в воде объемно трактованными скалистыми берегами сильно напоминает манеру какого-нибудь немецкого художника группы

Ворпсведе, или вроде Лейстиков. И только гравюра «Теплые серные воды в Арифуку» (1924) — замкнутая сосредоточенная композиция сгрудившихся вокруг горячего источника домиков, с немногочисленными фигурами в центре этих построек и рядом темных силуэтов деревьев на горизонте, — носит на себе отпечаток своеобразного личного отношения художника к изображаемому, передает интимную живописность этого уголка.

На Лондонской выставке 1930 г. был представлен еще ряд пейзажистов меньшего значения, как-то: Итимаро (Ichimaro), Суидзан (Suizan), Такаюки и Хороаки. Работы художников Гойо (Goyo) и Ито Синсуй (Ito Shinsui) были посвящены изображению человека, студиям обнаженного тела и портрету.

В портретных изображениях японская гравюра, следуя китайской традиции, придавала лицам мало выразительности и портретного сходства. В многочисленных портретах актеров, например, тех или иных из них можно узнать скорее только благодаря гербам определенных актеров и надписям на гравюрах. Вся сила выражения лежит в движении и поворотах тела, экспрессии рук и пр. И лишь Сяраку удавалось добиться сильной, часто преувеличенной выразительности лиц. То же относится и к женским портретам. Эти черты свойственны и современным женским портретам в японской гравюре, ряд которых выполнен художниками Гойо (1880—1921) и Синсуй. Сохранена плоскостная трактовка, лица носят печать безжизненности и малой выразительности, сохранена прежняя выра-



Рис. 57. Гойо (1880 — 1921). Женщина, расчесывающая волосы

зительность жестов и поворотов, но есть и козачьи новшества. Например, встречается постановка фигуры в полный фас. Как образец работ Гойо может служить его гравюра «Женщина, расчесывающая волосы» (рис. 57). В гравюре художника Синсуй «Женщина в ванной комнате» (1922, рис. 58) дано изображение совершенно обнаженной фигуры, чего не встречалось в старой гравюре. Женщина

изображена в профильном положении присевшей на корточки на одноцветном голубовато-зеленоватом фоне; контуры фигуры обозначены более светлыми, чем самая фигура, линиями. Плавная и мягко очерчивающая контуры тела линия несколько вяла и мало выразительна, самый образ навеян впечатлениями французского искусства стиля Боннара. Но характерно, что, несмотря на европейско-реалистическое изображение фигуры и вполне индивидуальные на этот раз черты лица, тени только кое-где и едва намечены, и над всем царит типичное для японского искусства впечатление плоскости и обведенного светлой линией контура. Так органически усвоен здесь европейский реализм и гармонично согласован с неизменными принципами японского стиля.

При статье Эдмундса воспроизведено в красках 8 женских портретов Гойо и Синсуй; отпечатаны самые гравюры в высшей степени тщательно, под непосредственным наблюдением самих художников; красочная гамма гармонична, линии нельзя отказать в ритмичности, но вредит общее впечатление некоторой надуманности, сознательного воспроизведения традиционных форм, полное отсутствие остроты восприятия, чрезмерная изысканность, какая-то внутренняя пустота. Не лишенный таланта Гойо учился в Токио в школе европейской живописи и получал на выставках премии как живописец; в области же гравюры он работал в эклектической манере, скорее следуя традициям нихон-га. Любопытно отметить, что тираж этих гравюр весьма мал: исполненная им в 1920 г. гравюра со снежным пей-



Рис. 58. Синсуй. Женщина в ванной комнате

зажем была отпечатана всего в количестве 100 экземпляров и распределена между членами общества изящных искусств. Гравюры Синсуй «Женщина в ванной комнате» и «Девушка, поправляющая перед зеркалом прическу» (1922) отпечатаны в количестве 200 экземпляров.

На что же указывает столь малый тираж? На чрезвычайно узкий круг, на который рассчитана современная ксилография. Таким образом социальная база современной японской гравюры оказывается чрезвычайно суженной. Узкий круг коллекционеров и собирателей — вот на кого рассчитана в наши дни современная японская гравюра. Традиционная тематика: пейзажи, женские портреты, изощренность техники гравирования, пользование только одними растительными красками, освоение и переработка европейских стилистических навыков в духе старой японской гравюры, национально-японский общий характер гравюры (по крайней мере стремление к нему) — все это отражает эстетические вкусы богатой японской буржуазии и национальные тенденции новой, буржуазной, принявшей европейскую цивилизацию Японии. Так, пройдя длинный, почти двухсотлетний путь развития, японская цветная гравюра, вначале яркий выразитель искусства крепнущей буржуазии, пережившего последовательно ряд значительных этапов своего развития, выродилась в искусство, отмеченное чертами упадка, формально изящное, но не играющее в художественной жизни современной капиталистической Японии сколько-нибудь заметной роли.

Как бы в противовес этому искусству за последние

пять лет пробиваются в Японии первые ростки пролетарского искусства.

В конце 1928 г. в токиоском городском выставочном зале, в парке Уэно, открылась первая в Японии выставка пролетарского искусства, что явилось событием, значительным и с художественной и с политической точки зрения. На этой выставке были представлены четыре главнейшие пролетарские художественные организации: «Лига деятелей рабоче-крестьянского искусства», «Союз массового искусства», «Всеяпонская лига пролетарского искусства» и «Ассоциация деятелей искусства Дзюкэй». В 1929 г. в Токио организована была и вторая выставка пролетарского творчества. На выставке было экспонировано свыше 180 работ; были представлены живопись, скульптура, карикатура и плакат. В том же году была создана «Лига пролетарских художников»; входящие в состав лиги художники ставят своей задачей идеологическое обслуживание искусством пролетариата и революционного крестьянства. В Токио, Киото и Осака открыты школы пролетарского искусства¹.

По поводу первой выставки в японском пролетарском журнале «Сэнки» («Боевое знамя») была помещена статья японского художественного критика С. Котява, приведенная в переводе в статье Н. Фельдман на ту же тему². Небезынтересно

¹ Подробнее о революционном искусстве Японии наших дней см. в статье Б. Н. Терновца («Искусство», 1933, № 1—2, стр. 205 и сл.).

² Ф е л ь д м а н. Выставка пролетарского искусства в Японии (Ленинград, 1930, № 3).

познакомиться с выводами критика, дающими возможность воспринять общую картину молодого пролетарского искусства Японии, а также понять установки самого критика. Говоря о тематике, Котява отмечает, что «пролетарские художники, насколько возможно, глубоко вошли в борьбу и жизнь пролетариата, обогатились темами из жизни». Он констатирует, что на отчетной выставке были представлены главным образом три стиля. Первым является пролетарский реализм. Представителем этой группы может служить Нагата. Котява находит, что рассматриваемая группа заслуживает благодарности хотя бы за то, что она подошла серьезно к задаче воплощения пролетарских тем, но она ни на шаг не вышла из рамок буржуазного реализма. «Вот почему,— пишет он,— некоторые картины Нагата и Мурата, в известной мере здоровые, все же окрашены в романтические тона, что трудно назвать пролетарским искусством». Особый стиль обнаруживают члены «Ассоциации Дзюкэй». Котява не одобряет этого направления; ему кажется, что Иосихара и Ябэ, поддавшись влиянию русского сезаннизма, не пойдут вперед до тех пор, пока они от него не откажутся.

К третьей группе Котява относит тех художников, которые вопросам стиля не уделяют никакого внимания; центр тяжести они переносят на тему, на содержание, что же касается стиля, то они питаются тем, что они приобрели в прошлом. «Вопрос тематики,— пишет Котява,— для нас очень важен, но и стилем нельзя пренебрегать, так как измененная тематика не может согласоваться со слепо унасле-

дованными формами буржуазного искусства». На отчетной выставке не было ни одной картины так называемого «японского стиля» (нихон-га). По этому поводу Котява высказывает следующие соображения. «Значит ли это,— пишет он,— что для пролетарского искусства «японский стиль» не представляет никакой ценности? Безусловно нет. У японского искусства есть одно, чем оно может безусловно гордиться,— это линия. Нигде на линию не обращалось столько внимания. А насколько линия, как таковая, для нас важна, можно видеть хотя бы на примере Янагисэ. Внимание этого художника к линии вызвано влиянием не японского искусства, а Георга Гросса. Но он—японец и потому он, быть может, даже бессознательно, воспользовался в линии приемами японского стиля. И действительно, для картины, передающей мощь пролетариата, нужна и сила линии. Вот почему изучение японского стиля глубоко необходимо».

Рядом с буржуазным постепенно сложился и японский пролетарский плакат, особенно в годы всеобщих выборов, 1927 и 1928, в огне предвыборной борьбы¹. Пролетарские плакаты чрезвычайно разнообразны по темам: плакаты агитационные и пропагандистские, посвященные вопросам рационализации, борьбе с военной опасностью, и др. Для этих плакатов характерны: простота, несложность композиции, употребление немногих ярких красок и, главное, непримиримая революционная активность,

¹ С. Кивэ и Г. Оцуки. Японский пролетарский плакат. Перевод И. Фельдман («Альманах» за 1930 г., № 3).

что делает их понятными широчайшим пролетарским массам. По приемам выполнения плакаты можно разделить на реалистические, карикатурные и «конструктивистские».

Затем плакаты различаются по способу воспроизведения. До сих пор в Японии употреблялись преимущественно литография, офсет и цинкография. Все эти способы имеют свои особенности, которые надо учитывать уже при составлении рисунка плаката. Кроме того, есть линогравюра и ксилография. Особо стоят плакаты, нарисованные от руки, применяющиеся для декорирования мест собраний.

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЫ И ТЕХНИКА ЦВЕТНОЙ КСИЛОГРАФИИ

С японской гравюрой на дереве европейцы познакомились сравнительно в недавнее время. Первый систематический показ японской цветной гравюры имел место на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 г., где было демонстрировано собрание Рутерфорда Алькок. С этой поры началось увлечение японским искусством, в частности японской гравюрой, и усиленное ее собирание. Художники той эпохи, как-то: Уистлер, Диаз, Фортунни, Манэ, Дега, Монэ и др., изучали японскую гравюру, и она не могла не оказать своего воздействия на их творчество. Коллекционирование японских ксилографий вскоре сделалось модой. Среди писателей, увлекавшихся японским искусством, назовем братьев Гонкуров, Бюрти, Шанфлери, Золя.

К этому же времени относятся первые работы о японском искусстве, где встречаются сведения и о ксилографии; таков доклад Лейтона (1863) о японском искусстве, Шассирона (1864), с воспроизведениями Хокусая; более обширны работы Алькока

(«Art and Art Industries in Japan», 1878) и Андерсона («A History of Japanese Art», 1879).

Первыми работами, специально посвященными ксилографии, явились статьи Морза («Notes on Hokusai», 1880) и Сатова («On the early history of printing in Japan» в «Transactions Asiatic Soc. of Japan», 1881), а также характеристика японских альбомов с гравюрами, данная Гонкуром в его вышедшей в 1881 г. книге «La maison d'un artiste» (том I). Затем должны быть отмечены труды по изучению японской гравюры американского ученого Фенеллозы, долго жившего в Японии, начавшие появляться с 1885 г.; особенно обширный материал дан им в его книге «Masters of Ukiyo-e» (1896). Первой монографией, посвященной отдельному мастеру ксилографии, является вышедшая в 1891 г. книга Гонкура об Утамаро. В 1896 г. за ней последовало его исследование о Хокусаи, где привлечено много нового материала из японских источников. В 1897 г. появились две работы, подводящие итоги изучения для того времени: немецкого ученого Зейдлица («Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts») и англичанина Стренджа («Japanese Illustration»). С этого времени главнейшие труды по истории японской ксилографии пишутся главным образом немцами и англичанами. После периода эстетико-коллекционерского начинаются попытки более широкого художественно-исторического изучения предмета. Особенно важны работы Курта, Зукко, Румфа и Бахофера, а у англичан, кроме Стренджа, еще Обриен Секстона и Биниона.

С конца 90-х годов начинают знакомиться с японской гравюрой и в России. К 1896 г. относится

выставка в Ленинграде собрания Китаева, находящегося в настоящее время в полном своем составе в гос. Музее изобразительных искусств в Москве¹. Краткие каталоги этого собрания были изданы в 1896 и в 1905 гг. Затем в Ленинграде была устроена выставка гравюр, привезенных японцем Хасегава и раскупленных коллекционерами, как-то: художником Сомовым, Щербатовым и др. Эти выставки оказали несомненное влияние на русское искусство (в частности графику) того времени. По поводу выставки, устроенной Щербатовым, был написан очерк И. Грабаря: «Японская цветная гравюра на дереве» (1903) — первая работа по японской гравюре на русском языке. На русском языке до сих пор не было издано ни одной книги, специально посвященной этой отрасли японского искусства. Из немногочисленных статей отметим еще статью Н. Пунина в журн. «Аполлон» за 1915 г. (№ 6—7) и А. Греча («Печать и революция» за 1926 г.). Возвращаясь к обзору западноевропейских работ, отметим среди вышедших за последние годы прежде всего многочисленные работы Курта как общего характера, так и монографии об отдельных художниках: примитивах Утамаро, Сяраку (Sharaku), Харунобу и пр. Завершением его работ является его появившаяся в 1925—1929 гг. обширная работа в трех томах: «Die Geschichte des japanischen Holzschnittes» (тома I—III, 1925—1929), где с большой подробностью и обстоятельностью излагается

¹ Богатое собрание японских гравюр находится также в Музее восточных культур в Москве.

история японской цветной гравюры с первых шагов ее развития до второй половины XIX в. Основным недостатком этой работы является отсутствие не только социологического, но даже обязательного для современного состояния западноевропейского (особенно у немцев) искусствознания формального анализа. К другим недостаткам относится загромождение труда огромным количеством подробностей, уместных скорее в специальном исследовании, чем в работе общего характера, вследствие чего страдает ясность общей картины развития в данной области искусства. Сильной стороной работы Курта является его знание японского языка и литературы, чего не хватало Зейдлицу и многим предшествовавшим авторам. Представляет интерес и работа Бахоффера: «Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister» (1922), как первая попытка подойти к японской ксилографии с методами формального и стилистического анализа школы Вельфлина. Отметим еще монографии Перцинского о Хокусай (1908), Зукко о Тойокуни и Сюнсо (Schunsho), Стренджа о Хиросиге (1925) и дающую большое количество нового материала работу Румпфа «Meister des japanischen Farbenholzschnittes» (1924). Здесь приведен ряд новых данных о жизни и произведениях мастеров японской гравюры. Работа Биниона и Обриен Секстона «Japanese colour prints» (1923) дает попытку изложить историю ксилографии по периодам японского летоисчисления, причем художники рассматриваются не монографически, а в рамках каждого периода. Несмотря на обилие интересного и нового материала, этот прием не достигает цели

вследствие слишком дробного деления на периоды по случайному (династическому) признаку и в силу того, что авторы не пытаются дать сколько-нибудь законченную характеристику стиля. Бинион в 1916 г. дал образцовый каталог гравюр Британского музея; Стрендж в ряде своих работ умело осветил многие вопросы в изучении японской гравюры.

О гравюре в Японии после промышленного переворота в эпоху капитализма и империализма написано очень мало. Дело ограничивается немногими статьями в журналах (например, в журнале «Apollo» за 1930—1931 гг.).

Чтобы получить понятие, какими критериями пользовались при классификации японской гравюры исследователи ее до применения к ее изучению вельфлиновского формального метода (т. е. до появления в 1922 г. работы Бахофера), рассмотрим схему, принятую Куртом еще в 1911 г. в первом издании его «Abriss'a» и повторенную без изменения в его трехтомном последнем труде. Основным критерием является для него технический момент: постепенный переход от черной гравюры и затем гравюры, раскрашенной от руки, к способу печатания с двух и трех досок, наконец, к многокрасочному печатанию. В группе черной гравюры им различаются два стиля: круглящийся (*der rundliche Stil*) и геральдический. Первый характеризуется преобладанием круглых линий, округлых форм, натуралистическими чертами, второй — некоторой монументальностью, торжественностью, чертами символизма. Как видим, критерием выделения стилистической группы у Курта является отдельный, довольно случайно под-

черкнутый признак, а не совокупность определенных стилистических черт, образующих ту или иную стилистическую группу.

Те же бессистемность и случайность, отсутствие выдержанного формально-стилистического критерия характеризуют классификацию Курта в отделе многокрасочной гравюры. Здесь он различает следующие группы: китайского стиля, идеалистов, эклектиков и натуралистов.

В книге Бахофера находим классификацию, выдержанную по формально-стилистическим принципам Вельфлина. Первый отдел посвящен вопросам возникновения и развития, причем в характеристике процесса развития намечены с большой долей упрощения три последовательно следующие друг за другом группы: примитивы, классики и поздние. В отделе «систематика» он проводит формальный анализ по таким категориям, как линия, цвет, пространство, тектоника, единство, ясность.

Попыток подойти к явлениям японской ксилографии с точки зрения марксистского искусствоведения до сих пор еще сделано не было.

После обзора истории изучения японской ксилографии обратимся к японским источникам. Эти источники являются важнейшим вспомогательным материалом при изучении гравюры. В них даются сведения о художниках и их работах, сообщения современников и представителей ближайших к ним поколений. Уже для работ Гонкура об Утамаро и Хокусаи японский антиквар Хайяси (Hayashi) дал переводы из японских источников об этих художниках; затем заметки о масте-

рах и школах японской гравюры того же Хайяси были им помещены в богато иллюстрированном каталоге его собрания гравюр (1902). Полное же издание переводов трех важных источников с жизнеописаниями мастеров было выпущено в 1904 г. в двухтомном описании собрания Барбуто. Здесь была уже проделана некоторая работа по критике текста этих источников. Эти источники были «Honcho-gwa-ka-jin meiji» (1894), «Hihon bijutsu qwa ka jin meishe denu» (1892), «Zoho ukiyo-e ritiko» (1889). Эти три источника с тех пор в работах по изучению японской гравюры обозначались как источники А, В и С.

Японские источники могут быть подразделены на первичные и вторичные. К первичным относятся в первую очередь все высказывания мастеров о самих себе и своем творчестве, затем заметки о поколениях художников, их подписях, датировка работ, предисловия и послесловия к иллюстрируемым ими книгам; сюда относятся также печати художников, приношения в храмы, надгробия с надписями, портреты художников, исполненные их непосредственными учениками с надписями, некоторые государственные документы (например, отчет о процессе Утамаро) и пр.

К вторичным источникам относятся специально издаваемые в Японии книги по этому вопросу. Там уже давно начали собирать исторические заметки о художниках и их школах. Уже поэт Сикитеи (Shikitei Samba), современник Утамаро, в конце XVIII в. сделал попытку в своей книге «Bachoho-Ki» разбить мастеров гравюры по школам и группам. Затем

появляется большое количество работ, посвященных мастерам японской гравюры. Наиболее полный, но далеко не исчерпывающий список этих работ дан в большом труде Курта (1925—1929). Им отмечается свыше 25 подобных трудов. Самым важным трудом является «Ukiyo-e bika» (Курт обозначает ее как источник D). Здесь говорится о 756 мастерах школы Укийо-е и используются и цитируются до 42 источников. Среди источников находим мы и посвященные целым группам художников, как например, «Воспоминание о семействе Тории», и биографии отдельных художников, и сочинения, специально посвященные какому-либо частному вопросу. Например, одна работа посвящена изучению надгробий художников и приводит копии с надписей на них (эпитафий), что дает богатый материал для установления времени жизни ряда художников и для собирания биографических сведений о них.

Уже мастера конца XVIII в. проявляли «историко-археологический» интерес к работам своих предшественников; они охотно дают хорошие воспроизведения работ многих художников раннего периода, так что мы получаем представление о творчестве последних лишь благодаря этим воспроизведениям на различных суримоно более поздней эпохи.

Отметим еще, что в 1910—1912 гг. в Японии выходил специальный журнал «Коно-напа», в котором цитируется ряд неизвестных доселе японских источников. Этот журнал был запрещен властями по «моральным» основаниям.

Остановимся в заключение на вопросах техники гравюры. Для понимания процесса творческой и

технической работы при создании цветной гравюры имеют большое значение рисунки, с которых резались на досках изображения. По условиям техники перевода изображений с рисунков на доски большая часть рисунков погибала. Тем больший интерес представляют сохранившиеся и дошедшие до нас. В единственной, посвященной изучению рисунков мастеров японской деревянной гравюры книге Левенштейна «Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister» (1922) приводится заслуживающий внимания материал по этому вопросу. Ему удалось найти эскизы около 60 мастеров. Мы видим, что часть рисунков сделана непосредственно для перевода изображения на доску, а часть была предварительными эскизами, первоначальными замыслами, часто сильно отличающимися от законченных рисунков, с которых резалась гравюра. По изысканиям Курта и Левенштейна первые обозначались термином «fude» — кисть. Так всегда подписывался, например, Утамаро: «Utamaro fude». До нас не дошло ни одного рисунка Утамаро, очевидно, они пропадали при переводе на доску, для чего и были выполнены. А суммарно трактованный эскиз, например, Кунийоси (табл. VIII у Левенштейна) обозначен подписью «hitsu», что в данном случае равнозначуще с «fude». Как показывает законченный рисунок (там же, табл. XV), переводившийся на доску, он делался чаще всего даже не рукой самого художника. Обозначение на гравюре «gwa» (написал) показывало в этом случае, что законченному рисунку предшествовали другие эскизы и рисунки художника.

автора, явившиеся подготовительной стадией художественной работы.

В техническом отношении японская гравюра является так называемой «выпуклой печатью» с дерева (в ранний период и с металла, камня, кирпича)¹. Процесс выполнения гравюры, как он сложился в своем окончательном виде, состоял из трех стадий, соответственно чему требовались и три вида исполнителей. Во-первых, должна быть отмечена работа художника. Художник выполнял эскиз. Затем по этому эскизу делали рисунок на тонкой, просвечивающей бумаге, который наклеивался изображением внутрь на подготовленную для гравировального процесса доску. Вторым исполнителем был гравер. Он резал по данному рисунку одну доску (для черной гравюры) или несколько (для цветной — по числу намеченных красочных тонов). Третьим лицом, участвовавшим в производстве гравюры, являлся печатник, наносивший краску на готовую доску, накладывавший на нее бумагу и производивший самое печатание. Печатание выполнялось ручным способом при помощи особого инструмента, называемого «барен»; тиснение выполнялось при помощи костяного шарика. Им же выполнялись те дополнительные процедуры, которые требовались: лакировка, присыпка перламутровым (мика) или металлическим порошком, подкраска (по трафарету или от руки).

Отметим, что имена гравера-резчика и печатника

●
¹ Cp. Strange. Tools and materials illustrating the japanese method of colour-printing, 1924.

оставались в большинстве случаев неизвестны, а имена художников дошли до нас в очень большом количестве, а о многих из них сохранились в литературных источниках и биографические сведения. На гравюрах очень часто встречаются подписи художников, а также печати их¹.



Рис. 59. К у р а д а. Проводы делегата. 1929

¹ Транскрипция японских имен и названий установлена и унифицирована японоведом В. Н. Шпиндлером, которому автор выражает свою благодарность.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Матабе. Новогодний обычай. XVII в.	12
2. Перед водопадом (из «Исэ Моногатари», 1608 г.).	24—25
3. Моронобу (1638—1714). Игра в шашки.	24—25
4. Моронобу (1638—1714). Стирка белья.	26
5. Кийонобу I (1644—1729). Театральная программа 1701 г.	27
6. Кийонобу I (1644—1729). Актер в роли героя, разрывающего цепи.	30
7. Кийонобу II. Два актера в драме «История 47 ронинов». Ок. 1750 г.	31
8. Кийохиро. Актер в роли поэтессы Оно-но-Комати. Середина XVIII в.	33
9. Кийотсуне. Актер Итикава Дандза в роли героя на корабле. 60-е годы XVIII в.	35
10. Масанобу (1689—1768). Играют на флейте.	37
11. Татибана Минко. Токарь за работой. 1770 г.	39
12. Масанобу (1689—1768). Портрет художницы Осава, 1723 г.	40—41
13. Масанобу (1689—1768). Пародия на представителей трех религий.	40—41
14. Харунобу. Уличный продавец медовой лапши Дохеи. 1769 г.	43
15. Харунобу. Кот в костюме бонзы.	45

16. Харунобу. Осен на облаке над порталом храма. 1769 г.	46
17. Харунобу. Портрет Осен, продавщицы из чайного дома.	47
18. Харунобу. Офудзи, продавщица в лавке зубочисток, и Осен, продавщица из чайного дома со спутниками. . .	50
19. Харунобу. Две танцовщицы синтоистского храма. . .	51
20. Ейси (ок. 1764—1829). Ойран Токагава, одетая для приема нового гостя. Ок. 1794 г.	57
21. Тойохару (1737—1814). Римский архитектурный пейзаж.	63
22. Сюнсо (1726—1792). Группа женщин на берегу моря. . .	65
23. Сюнко. Борец.	69
24. Сюнто (раб. 1786—1803 гг.). Игра в шашки.	71
25. Сюнман (1751—1820). Бабочки. С оригинала в гравюрном кабинете гос. Музея изобразительных искусств. . .	73
26. Сюнман (1751—1820). Прачка.	75
27. Кийонага (1752—1815). Три женщины.	78
28. Кийонага (1752—1815). Четыре женщины, выходящие из храма. На заднем плане—процессия. Ок. 1788 г. . .	79
29. Сюнсо (1726—1792). Из книги: «Четыре изображения осени». Ок. 1790 г. (см. рис. 22).	80—81
30. Утамаро (1753—1806). Женщина с трубкой.	80—81
31. Утамаро (1753—1806). Ойран.	89
32. Утамаро (1753—1806). Изготовление гравюра.	95
33. Сяраку. Актеры в комических ролях слуг («Толстый и худой»). 90-е годы XVIII в.	99
34. Сяраку. Актеры в женской и мужской ролях. 90-е годы XVIII в.	101
35. Тойокуни (1768—1825). Группа ойран на прогулке. . . .	106
36. Тойокуни (1768—1825). Сцена из драмы. Гравюра. . . .	108
37. Тойокуни (1768—1825). Сцена из драмы. Эскиз к гравюре.	109
38. Хокусаи (1760—1849). Книжная лавка издателя Дзюсабуро. 1802 г.	119
39. Хокусаи (1760—1849). Бочар. Рисунок к гравюре. . . .	127
40. Хокусаи (1760—1849). Пильщики.	128
41. Хокусаи (1760—1849). Прогулка по реке Сумида. Ок. 1804 г.	130

42. Хокусай. Рисунок для «Книги героев». 1805 г.	131
43. Хокусай. Суримоно. Водитель марионеток. С оригинала в гравюрном кабинете гос. Музея изобразительных искусств.	132
44. Хоккеи (1780—1850). Суримоно. Женщина с веером.	133
45. Хиросиге (1797—1858). Из «36 видов Фудзи». 50-е годы XIX в.	136
46. Хиросиге (1797—1858). У морского берега.	137
47. Хиросиге (1797—1858). Луна, скалы и озеро.	139
48. Кунийоси (1798—1861). Ронин Коймон (из драмы «История 47 ронинов»).	145
49. Кунийоси (1798—1861). Эскиз.	147
50. Киосаи (1831—1889). Юноша, несущий рыбу. Рисунок.	159
51. Киосаи (1831—1889). Призраки. Рисунок.	160
52. Огата Гекко. Женщина на прогулке. Кон. XIX в.	165
53. Кийотика (1843—1915). Плоды хурмы. 80-е годы XIX в.	171
54. Кийотика (1843—1915). Ночной пейзаж со светляками.	172
55. Хасуи. Буддийский храм в Додзиодзи. 1925 г.	174
56. Хасуи. Озеро Товада. 1927 г.	175
57. Гойо (1880—1921). Женщина, расчесывающая волосы.	177
58. Синсуй. Женщина в ванной комнате.	179
59. Курода. Проводы делегата. 1929.	195

Гравюры 2, 3, 12 и 13-я перегравированы специально для настоящего издания А. Н. Павловым; 29 и 30-я — А. И. Усачевым.

Цветные репродукции.

I. Утамаро (1753—1806). Женщина, поправляющая прическу.	83—89
II. Сяраку. Портрет актера. 90-е годы XVIII в.	96—97
III. Тойокуни (1768—1825). Актер в роли продавца насекомых.	104—105

¹ Все цветные таблицы воспроизведены с гравюр, принадлежащих гос. Музею восточных культур в Москве.

- IV. Тойокуни (1768—1825). Сцена на террасе. . . .112—113
- V. Хокусай (1760—1849). Волна. Из серии «36 видов
Фудзи». 20-е годы XIX в. |.128—129
- VI. Хиросиге (1797—1858). Пейзаж. 2—3
- VII. Хиросиге (1797—1858). Перед входом в храм. .144—145
- VIII. Огата Гекко. Женщины и ребенок. Кон. XIX в. .168—169

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Исторические предпосылки	5
--	---

Глава первая

Гравюра в Японии в эпоху феодализма	17
---	----

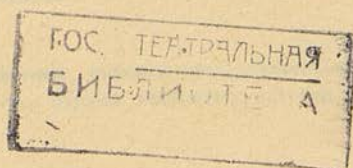
Глава вторая

Гравюра в Японии в капиталистический период	150
---	-----

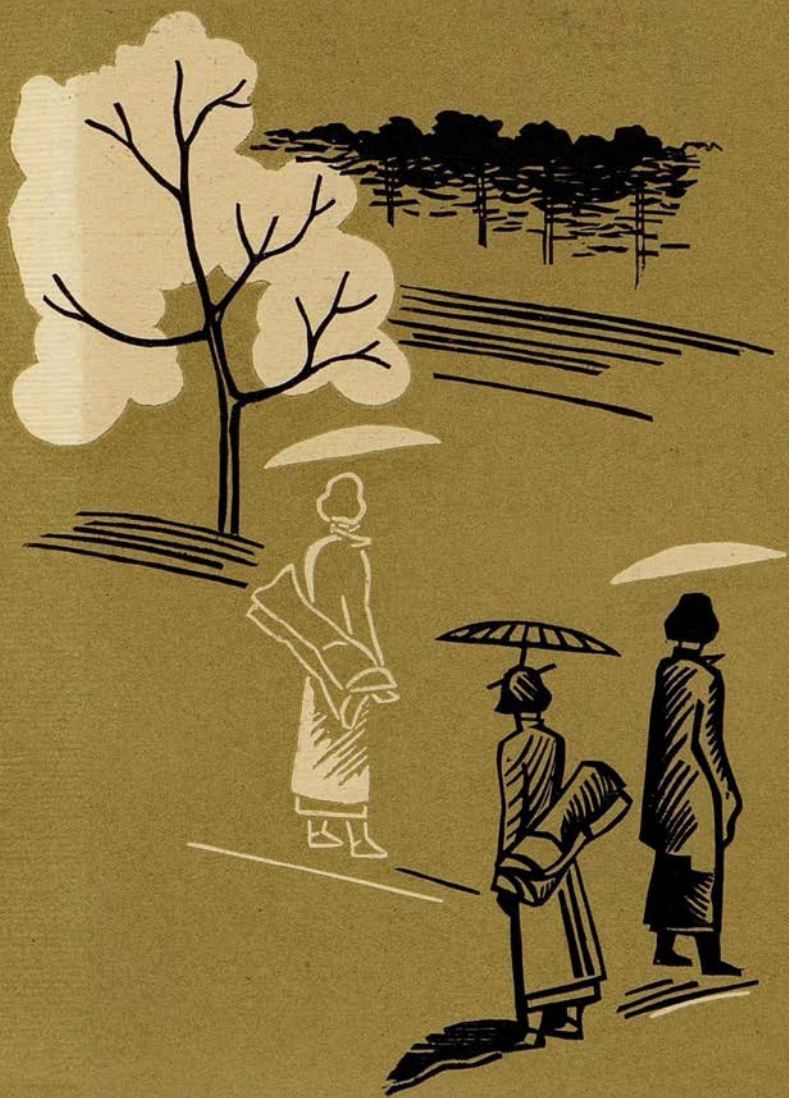
Глава третья

История изучения японской гравюры и техника цветной ксилографии	185
--	-----

Список иллюстраций	196
------------------------------	-----







U. S. 12 p.