

Изобразительное искусство

УДК 76.03/.09
ББК 85.153(3)
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-198-215

Тягунова Елена Олеговна

Аспирант, кафедра искусствоведения, факультет дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Россия, Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-1995-3632

Lena.tyaga@gmail.com

Ключевые слова: японская гравюра, укиё-э, Мэйдзи, западное влияние, жанры, стилистика, технологии.

Тягунова Елена Олеговна

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века в контексте влияния западного искусства

Японская традиционная гравюра укиё-э прошла путь от зарождения в XVII веке и расцвета в XVIII — первой половине XIX века до «упадка» во второй половине XIX века. Период Реставрации Мэйдзи (1868–1912) был ознаменован открытием Японии после более чем двухсотлетней самоизоляции, знакомством с западными достижениями в области промышленности, науки и искусства. В статье рассматриваются поиски японскими художниками сочетания западных и национальных традиций. Знакомство с новым художественным языком и стремление внедрить его в пространство традиционной гравюры укиё-э стали основой для мастеров этого периода. Отмечаются изменения в области традиционных жанров: вместо изображения актеров (якуся-э), красавиц (бидзинга) и пейзажей (фукэйга) появляются образы иностранцев с их бытом и нравами (иокогама-э), модернизации Японии (кайка-э), а также батальный жанр (сэнсо-э), посвященный событиям Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905) войн. Процессы перемен в национальном искусстве позволили сформировать почву для творчества молодых мастеров в XX веке, которые вывели традиционную гравюру на новый уровень.

Для цит.: Тягунова Е.О. Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века в контексте влияния западного искусства // Художественная культура. 2021. № 4. С. 198–215. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-198-215>.

For cit.: Tyagunova E.O. Japanese Woodblock Prints From the Second Half of the 19th to Early 20th Century in the Context of the Influence to the Western Art. *Hudozhstvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 198–215. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-198-215>. (In Russian)

Tyagunova Elena O.

Postgraduate Student, Art History Department, Faculty of Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russia, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-1995-3632

Lena.tyaga@gmail.com

Keywords: Japanese woodblock prints, ukiyo-e, Meiji, western influence, genres, stylistics, technology.

Tyagunova Elena O.

Japanese Woodblock Prints From the Second Half of the 19th to Early 20th Century in the Context of the Influence to the Western Art

There are known periods of development of Japanese traditional ukiyo-e engraving: from its origin in the 17th century and its flourishing in the 18th — first half of the 19th century to the “decline” in the second half of the 19th century. The period of Meiji Restoration (1868–1912) was marked by the opening of Japan after more than two hundred years of self-isolation, acquaintance with Western achievements in the field of industry, science and art. The article discusses the search of combination of Western and national traditions by Japanese artists. Familiarity with the new artistic language and intention to introduce it into the space of traditional ukiyo-e engraving became the basis for the masters of this period. Changes in the field of traditional genres are noted: instead of images of actors (yakusha-e), beauties (bijinga) and landscapes (fukeiga), there were appeared images of foreigners with their manners (yokohama-e), Japan’s modernization (kaika-e), as well as the battle genre (senso-e) dedicated to the events of the Japanese-Chinese (1894–1895) and Russian-Japanese (1904–1905) wars. These attempts to transform the national art allowed to form the ground for the creativity of young masters in the 20th century, who brought traditional engraving to a new level.

Период реставрации Мэйдзи (1868–1912) — важный этап в истории Японии, когда переоценке и изменению подверглись прежние социокультурные устои, формировавшиеся столетиями. Предшествующий период, Эдо (1603–1868), был временем длительной, более чем двухсотлетней самоизоляции, когда контакты с внешним миром всячески пресекались и вследствие этого отсутствовало полноценное представление о том, как развивается западный мир. Желание соответствовать странам Запада позволило в кратчайшие сроки вывести Японию в один ряд с передовыми державами, стать примером для многих в то время колониальных стран. В частности, огромные изменения произошли в сфере искусства — эпоха Мэйдзи стала временем формирования, принятия и развития национального искусства, нашедшего новое воплощение в конце XIX — начале XX века.

Существует значительная историографическая традиция изучения особенностей влияния западных стран на искусство Японии. Несомненно, большая часть исследований на эту тему принадлежит западным специалистам, среди которых можно назвать Басила Стюарда [7], Джулию Мич-Пекарик [10], Майкла Салливана [12] и других. Что касается изучения данной проблемы в отечественном искусствознании и японистике, то основополагающими в сфере изучения взаимовлияния западных и восточных культур являются труды Н.С. Николаевой [5; 6]. Исследовательница не ставила целью сделать акцент именно на развитии гравюры, поэтому эта область требует более глубоких изысканий. В связи с недостаточной изученностью истории гравюры Японии конца XIX — начала XX века и рассмотрения влияния западного искусства на японское в этот период в отечественной науке можно говорить о новизне авторского подхода в рамках данной работы, продолжающей исследования отечественных специалистов. Автор надеется раскрыть значимость японской гравюры эпохи Мэйдзи, проследить, как происходило переосмысление понятия национального искусства в художественных кругах и какую роль данный этап сыграл не только в развитии гравюры, но и в целом в японском искусстве XX века.

Середина XIX века для Японии стала временем больших перемен. В стране назревали социально-экономические проблемы, которые являлись свидетельством глубоких внутренних противоречий. Помимо этого, происходило сильное давление со стороны европейских

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века
в контексте влияния западного искусства

стран, которые настоятельно требовали установления торговых отношений. В результате после заключения первого договора в 1854 году с американским правительством в лице коммодора М. Перри, с Японией стали активно заключать договоры Россия, Англия, Голландия и Франция. Что завершило длительную изоляцию страны, но в то же время способствовало превращению Японии в зависимое государство. Сложившаяся ситуация вызывала недовольство политикой сегуната, которое выливалось в стихийные и организованные выступления против представителей Запада. Вместе с тем в стране стали проходить митинги среди тех, кто побывал за границей и выступал за необходимость скорейшей перестройки всех сфер жизни с ориентацией на западное общество. 1863–1868 годы — период гражданской войны, в результате которой был свергнут сегунат Токугава и утверждён молодой император Муцухито в качестве главы страны. Девизом правления императора и названием эпохи стало «Мэйдзи» — «Просвещенное правление», а события 1868 года получили название «реставрация Мэйдзи» («Мэйдзи исин»).

Эпоха Мэйдзи охватывает небольшой период в истории Японии, но, несмотря на это, она явилась важнейшим этапом в развитии страны. Это во многом болезненный и тяжелый этап для японцев, так как происходила ломка устоявшегося уклада жизни [1, с. 11]. Культ традиций, связанный с процессом самоутверждения нации, сочетался со стремлением японской буржуазии построить современное государство, подобное государствам Европы и Америки, что во многом подразумевало отказ от традиционности: «Новый этап культурных контактов Японии и Европы, начавшийся со второй половины XIX века, решительно отличался от предшествующих, поскольку впервые начался подлинный диалог, непосредственное общение мастеров искусства без посредников, роль которых выполняли сначала португальские миссионеры, а затем голландские купцы» [6, с. 196]. Важная особенность этого этапа состояла не только во взаимном интересе друг к другу, но и в активном взаимовлиянии Японии и европейских стран в сфере художественного творчества. Если в западном искусстве это влияние проявилось в повсеместном увлечении японской гравюрой укиё-э, которое переросло в такое явление, как японизм, то в японском искусстве западное влияние проявилось во всеобщей вестернизации.

В это время возникает понятие «киндай бидзюцу», то есть искусство нового времени, связанное с европейским влиянием. В целом понятие «искусство» («бидзюцу», 美術) появилось лишь в эпоху Мэйдзи по аналогии с западными представлениями о сферах ремесла и искусства. Япония до этого времени практически не контактировала с внешним миром, потому не возникало необходимости в самоидентификации, определения себя как отдельной нации со своими традициями. Искусство здесь во многом стало определяющим, так как смогло продемонстрировать все аспекты и особенности культуры, которая формировалась на протяжении столетий. Япония, как одна из самых молодых восточных стран, в своей истории заимствовала политические и экономические модели от Китая; о таком заимствовании можно говорить и в отношении искусства и культуры, что затрудняет постановку проблемы ее самобытности как таковой. Но талантливость японской нации проявлялась и в том, что она часто вбирала в себя культурный опыт других стран и ассимилировала его до такой степени, что в итоге та или иная особенность, объединяющая заимствованные и национальные черты, воспринималась последующими поколениями как органическая часть национальной традиции.

Многие вопросы, связанные с самоопределением японского искусства как такового, выходом из ремесленной сферы в область искусства и включением его в общемировую парадигму «истории искусства», напрямую влияют на самосознание японцев: «До эпохи Мэйдзи в японской культуре имелся материал для создания „истории искусства“, но не существовало концептуальных рамок для его анализа и структурирования. Концепция японского искусства практически полностью скопировала западную научную модель, а европейское искусствознание того времени имело идеологическую структуру, неразрывно связывавшую искусство с нацией и этничностью» [2, с. 15–16]. То есть возможно говорить о серьезном пересмотре всех укладов и ценностей и попытке переформировать историю развития традиционных искусств и ремесел под западную модель.

В 70–80-х годах XIX века из Европы в Японию были приглашены специалисты самых разнообразных профессий, в том числе архитекторы, скульпторы, живописцы, для преподавания в высших школах и университетах. На этом этапе происходило лишь внешнее заимствование сложившихся форм европейской культуры, никак

не соотносившихся с национальной традицией и поэтому чуждых большинству населения страны: «Японские лидеры рассматривали европейское искусство не как угрозу своему традиционному искусству, а как возможность познакомиться с новыми западными технологиями» [12, р. 119]. Подобный культурный «диалог» приводил либо к содействию, либо, как чаще всего происходило в искусстве — к сращиванию форм, преобразованию во что-то новое, как технически, так и стилистически. Изменению подверглись многие традиционные искусства, в том числе и ксилография.

Гравюра укиё-э, зародившаяся в эпоху Эдо, стала своего рода «стилеобразующим» видом искусства того времени, она оказала значительное влияние на формирование других видов, жанров и направлений в японском искусстве. Ксилография стала визуальной энциклопедией, наиболее полно отразившей дух времени, быт и нравы людей, передала в художественном образе настроение яркой и самобытной городской культуры, процветавшей в то время. Эпоха Эдо являлась временем расцвета японской традиционной гравюры, когда были сформированы основные каноны — в технологическом, стилистическом и тематическом плане. Будучи массовой по своей сути, тиражируемой и понятной для большей части населения, гравюра долгое время не воспринималась как произведение искусства, так как носила по большей части рекламный и развлекательный характер. Тем не менее она играла важную социальную роль в японском обществе, закладывала основные эстетические и этические принципы, отражала актуальные события и модные тенденции.

Еще одним фактором, не позволявшим относить гравюру к сфере искусства, являлся ее ремесленный характер. Традиционная японская ксилография — это результат коллективного творчества: художника, резчика, печатника и издателя, — потому работы фактически не представляли собой уникальное произведение искусства, созданное одним мастером от начала до конца. Все эти принципы сохранились и в эпоху Мэйдзи, но под влиянием западных стран на протяжении всего периода претерпевали ряд изменений, что в итоге привело многих мастеров к пересмотру художественной традиции в начале XX века и созданию новой гравюры в широком ее понимании.

В эпоху Мэйдзи гравюра продолжает оставаться основным средством коммуникации — она освещает актуальные события в стране,

быт и нравы современных японцев, но постепенно начинает проявляться ориентация на западные страны. Это наблюдается как в новых сюжетах и жанрах, так и в постепенной трансформации художественного языка. Вероятно, поэтому многие критики XX века называли эпоху Мэйдзи временем упадка традиционной японской гравюры, вследствие потери ее первоначальной стилистики и образности, разрыва с существовавшей традицией. Но фактически происходила перестройка гравюры под влиянием глубоких изменений внутри страны — в стремлении оставаться актуальной для своего времени.

Следует сказать и об изменении колористических качеств гравюры, что сказалось на ее визуальном восприятии. С началом эпохи Мэйдзи и с налаживанием торговли с Западом из Германии стали завозить яркие анилиновые красители, в то время как в Японии мастера традиционно использовали минеральные пигменты, которые обладали более приглушенными и мягкими оттенками. Многие прогрессивные художники гравюры стали использовать новые красители и экспериментировать с техниками, благодаря чему менялся общий строй изображения. Западные критики XX века крайне негативно отзывались о гравюре, созданной в этот период, во многом из-за потери той гармонии в цветопередаче, которая существовала в работах художников эпохи Эдо. Например, английский коллекционер Басил Стюард в своем труде, написанном в то время, когда к позднему этапу эпохи Эдо и к эпохе Мэйдзи относились несколько скептически, назвал одного из художников периода Мэйдзи, Утагава Ёситора, «одним из лучших среди учеников Куниёси: его цвета, как правило, были менее неприятны, чем в работах художников того времени» [7, р. 56], — имея в виду, что остальные мастера подходили к красителям еще менее избирательно. В это же время исследовательница Джулия Мич-Пекарник [10] описывает гравюры известных мастеров, применявших анилиновые красители как задающие энергию и яркость, отвечающие духу прогресса, характерного для Японии периода Мэйдзи. Однако она все же добавляет, что большинство мастеров, малоизвестных и не обладающих нужными навыками, использовали новые красители в избытке, из-за чего гравюры производили «омерзительный эффект»; такое усиление подчеркивает отношение критиков к производимой низкокачественной тиражной продукции. Подобная негативная оценка творчества мастеров Мэйдзи встречается

практически у каждого исследователя этого периода, и потому многим произведениям сложно дать адекватную оценку без исторического контекста и понимания важности этих первых шагов для будущего поколения мастеров.

Новые сюжеты в гравюре появлялись потому, что возникали новые образы, которые невозможно было отнести ни к одному из существовавших до этого времени жанров. Как известно, самыми популярными для гравюры укиё-э были: якуся-э (изображение актеров театра), бидзинга (изображение красавиц), фукэйга (пейзаж), катёга («цветы и птицы»), сюнга («весенние картинки» — эротическая гравюра). Существовали и менее известные жанры и поджанры: изображения известных воинов (муся-э) или борцов сумо (сумо-э), юмористическая гравюра (гига-э) и другие. В эпоху Мэйдзи во многом благодаря западному влиянию появляются специфические лишь для этого времени жанры и сюжеты, которые не имели дальнейшего развития в XX веке, так как утратили свою актуальность. Многие художники за свою творческую деятельность обращались ко всем нижеперечисленным жанрам в связи с большей или меньшей популярностью каждого из них в разные исторические периоды.

В первую очередь новые сюжеты связаны с появлением иностранцев внутри Японии — это жанры *иокогама-э* и *кайка-э*. Первый получил свое название от крупнейшего порта в Иокогама, где японцы познакомились с первыми иноземцами. Он включал в себя изображение всего иностранного: самих иностранцев, их быта, нравов, традиций; в эту категорию также входили изображения экзотических растений и животных, не характерных для восточных регионов. Но если жанр *иокогама-э* являлся скорее способом познания японцами всего иноземного и был создан для внутреннего потребления, то жанр *кайка-э* транслировал достижения Японии как внутри страны, так и за ее пределами. Основой сюжетов жанра *кайка-э* (дословно — «картины процветания») стали виды модернизации страны: открытие железных дорог, фабрик, постройка архитектурных сооружений в западном стиле, промышленные выставки и ярмарки искусств, новые, вестернизированные способы досуга высшей знати. Лозунгом для эпохи Мэйдзи стало «буммэй кайка» (文明開化), что можно перевести как «расцвет цивилизации», потому изображения в жанре *кайка-э*, с одной стороны, поднимали национальный дух людей,

которые стремились к просвещенности западных стран, с другой — демонстрировали странам Запада через визуальные образы свое стремление к развитию и трансформации.

К этим жанрам в своем творчестве обращались многие художники, но, пожалуй, наиболее известные листы из этой серии принадлежат двум ученикам Утагава Куниёси (1798–1861) — Утагава Ёсику и Утагава Ёситора. Утагава Ёсику (1833–1904) на протяжении своей творческой деятельности не придерживался конкретного жанра, в его творчестве присутствуют изображения красавиц, актеров, воинов, ужасов и призраков, сатирическая гравюра; но особой узнаваемой темой его гравюр стали изображения иностранцев и экзотических существ в жанре иокогама-э. Примером может послужить гравюра под названием «Русская пара» (1861), где изображены мужчина и женщина в несколько странных европейских нарядах. Здесь еще заметно искажение японскими художниками анатомических особенностей персонажей в силу появления нового для японцев типа костюма. Если раньше мастерам необходимо было выстраивать композицию, основываясь на пластике японского традиционного костюма с обилием складок, прикрывающих анатомию, то в западном типе костюма художнику необходимо было обращать внимание на иные детали. В образе «русской пары» можно увидеть, как складки одежды неестественно облегают тело, уподобляясь складкам на кимоно (особенно это заметно в изображении европейских штанов). Пара больше похожа на переодетых в иностранцев японцев: индивидуальные особенности далеки от реальности, а образный строй, как и прежде, восходит к театру с его условностью в рамках театральных амплуа. Такое претворение было характерно для многих художников, и зачастую подобные элементы одежды и персонажи использовались в изображении представителей разных национальностей, поэтому говорить о достоверности на данном этапе не приходится.

Утагава Ёситора (примерно 1836–1882) также известен своими гравюрами в жанре иокогама-э и кайка-э, образы которых в отдельных случаях практически повторяют персонажей гравюр других мастеров, в частности Утагава Ёсику. Пример гравюры его авторства в жанре кайка-э — триптих «Вознесение американского воздушного шара» (1867), на котором показан американский консул в сопровождении придворных дам, наблюдающий пробный запуск воздушного шара

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века
в контексте влияния западного искусства



Ил. 1. Утагава Ёсику. Русская пара. 1861, гравюра, тушь, красители, бумага. 36,2 x 25,1 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века
в контексте влияния западного искусства



Илл. 2. Утагава Ёситора. Вознесение американского воздушного шара. 1867, триптих, гравюра, тушь, красители, бумага. 37,1 × 24,4 см; 37,5 × 25,4 см; 37,5 × 25,4 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

японской армией. Здесь очевидна попытка создания гравюры в европейском стиле: Ёситора старается следовать системе линейной перспективы, но пока перспективные сокращения переданы несколько примитивно. В данной работе уже наблюдаются изменения в сторону более убедительной передачи анатомических особенностей персонажей и европейского типа костюма, который представлен уже более правдоподобно, нежели в гравюре Утагава Ёсику.

В целом можно отметить, что жанры *иокогама-э* и *кайка-э* существовали в рамках осваивания японцами всего нового и иноземного. К концу эпохи Мэйдзи они утратили свою актуальность в силу того, что иностранцы и их образ жизни перестали быть для самих японцев чем-то экзотическим и непонятным. А развитие науки и промышленности уже более не требовало такого визуального сопровождения, как это было в начале эпохи.

Помимо сюжетов, которые имели прямую связь с появлением иностранцев на территории Японии и с внедрением западных достижений в японскую действительность, появились и те, которые были связаны с милитаристскими и националистическими идеями. В эпоху Мэйдзи произошли две крупные войны — Японо-китайская

(1894–1895) и Русско-японская (1904–1905), в которых японцы в том числе следовали западной же модели колониального захвата территорий. Появляется новый жанр гравюры *сэнсо-э* (дословно — «картины войны») — изображение различных фронтовых событий, не всегда, однако, в достоверном отображении. Композиция этих гравюр с боевыми действиями отсылала к работам западных мастеров батального жанра.

Интересно, что во время конфликта с Китаем и Россией, на волне национализма, однако, отсутствовало стремление к традиционным формам изображения — наоборот, Япония «приняла западные способы визуализации и разработала новую иконографическую модель, созданную по европейским принципам» [11, р. 34]. На этой волне появляется, помимо ксилографии, большое количество литографических гравюр, с технологическими особенностями которых Япония более основательно познакомилась именно в эпоху Мэйдзи. Гравюра, созданная на понятном для западного потребителя художественном языке, получила широкую популярность на Западе, так как аудитория была более восприимчива к этим иллюстрациям, чем к гравюрам с незнакомыми колористическими решениями и системой перспективы. Потому большая часть военной гравюры, в частности на тему Русско-японской войны, имела сопровождение не только на японском, но и на английском языке, явно рассчитанное на иноземную публику.

Показательным примером в плане новых художественных решений жанра *сэнсо-э* является гравюра Кобаяси Киётика «Высадка и наступление на Вэйхайвэй» (1904). Кобаяси Киётика (1847–1915) описывали как «последнего выдающегося мастера *укиё-э* и первого замечательного художника современной Японии» [9, р. 270]. Он прославился как мастер пейзажа, но в большей степени стал известен благодаря своим работам на тему Японо-китайской и Русско-японской войны. Ему принадлежит огромное количество как одиночных гравюр, так и триптихов, развернуто описывающих боевые действия. Данная работа показывает мастера как одного из выдающихся и прогрессивных художников своего времени. В то время как многие мастера гравюры активно применяли анилиновые красители и были замкнуты в рамках существовавшего стилистического и образного канона, Кобаяси Киётика стал одним из тех, кто сделал крупный шаг на пути к гармоничному синтезу восточных и западных принципов.

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века
в контексте влияния западного искусства

Важным достижением мастера явилось включение источника света в пространство гравюры, которая изначально специально уходила от иллюзорности объемов, ибо это нарушило бы систему, основанную не на сокрытии материала искусства, а на «сотрудничестве» с этим материалом [4, с. 55]. Поэтому появление светотени стало шагом к изменению традиционных принципов, существовавших веками как в живописи, так и в гравюре. Светотень в работе Киёттика скрыла и прежнее главенство линии над формой, тем самым изменив художественное пространство, приближая гравюру к живописи. Можно заметить, что мастер стремился не только к изменению стиля, делая его индивидуальным и узнаваемым в своих работах, но и к более характерной и живой передаче каждого отдельного персонажа, не превращавшей образы в театральные амплуа. Очевидны искания построения воздушной перспективы, более умелая разработка планов, нежели у его современников. В целом в данной работе наблюдается уже близость к новой гравюре (син-ханга) первой половины XX века.

И последним наиболее важным изменением в сюжетной составляющей гравюры, о котором можно говорить в контексте влияния западной традиции, является первое изображение императора и его семьи. Испокон веков образ правителя в разных культурах запечатлевался в произведениях искусства, и данный акт имел множество целей, начиная от создания образа для народа с целью почитания и поклонения, заканчивая увековечиванием личности в истории. В Японии согласно религии синто император считался прямым потомком богини солнца Аматэрасу — главы пантеона, прародительницы всех божеств и императорского рода. С целью поддержания мифа о божественной сущности императора никто не мог лицезреть его, он общался с внешним миром при помощи посредников, а его изображения носили идеализированный характер, не имеющий ничего общего с реальной внешностью. Являясь обладателем божественной природы [3, с. 140], император имел скорее символическое значение, нежели выступал как правитель в западном понимании. В эпоху Мэйдзи, когда Муцухито выступил в качестве правителя Японии, появилась необходимость, с одной стороны, в демонстрации силы и просвещенности среди западных стран, с другой — следуя западным же принципам, в переходе от замкнутого существования божества к демонстрации своего человеческого лика народу. Данное событие



Ил. 3. Кобаяси Киёттика. Высадка и наступление на Вэйхайвэй. 1904, триптих, гравюра, тушь, красители, бумага. 35,7 × 72,5 см. Музей изобразительных искусств, Бостон

стало большим шоком для японцев; но, несмотря на это, в 1889 году была утверждена Конституция Японии, в которой сохранялось положение о божественной власти японских императоров.

В это время появляется множество изображений императора Мэйдзи в ксилографических и литографических листах, в живописных работах, а также фотографии. Портреты императора создаются по всем принципам и канонам парадных портретов западных стран. Различные сюжеты, связанные с жизнью императора, политическими и военными действиями, а также досугом, становятся важной частью творчества художников. Много удачных портретов императора Мэйдзи и его семьи принадлежит художнику Тоёхара Тиканобу (1838–1912), например «Зеркало японской знати: император Мэйдзи, его жена и принц Хару» (1887). Мастер, как и многие его современники, перешел на более яркие синтетические красители: красные, пурпурные и синие, и эти новые колористические решения представлены в гравюре. Тоёхара Тиканобу фокусирует внимание на деталях, которые должны символизировать просвещенность японского императора и его окружения: все персонажи одеты по западной моде, их окружает мебель европейского типа — высокие столы и кресла с ярким

Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века
в контексте влияния западного искусства



Ил. 4. Тоёхара Тиканобу. Зеркало японской знати: император Мэйдзи, его жена и принц Хаару. 1887, триптих, гравюра, тушь, красители, бумага. 37,5 × 75,2 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

текстилем и позолотой; на столе лежит стопка книг, вероятно, демонстрирующая образованность императора и юного принца. Однако везде присутствуют элементы, отсылающие к японской традиции: керамическая ваза, стоящая за спиной принца, с декоративными ручками в форме драконов, в ней красуются пышные пионы, которые перекликаются со стилизованными изображениями цветов пиона (символа процветания, любви и благополучия) на драпировке. Плоский задний фон выполнен в стиле одного из жанров японской живописи — сансуй, изображение «гор и вод». Задний план создан по всем канонам гравюры укиё-э, когда фоном выступала своего рода театральная декорация, позволяющая сосредоточить взгляд зрителя на главных персонажах. Здесь своеобразным краем сцены выступает край листа, относительно которого и выстраивается вся композиция. Театральность образов также сохраняется, это можно наблюдать по условным лицам-маскам императрицы и принца Хару, однако заметно, что художник стремится персонализировать черты императора Мэйдзи, но подчиняя их существовавшему канону. В данном триптихе интересна уже более уверенная попытка мастера соединить две традиции в одном художественном пространстве.

К началу XX века с появлением промышленной печати и фотографии ксилографическая гравюра постепенно теряет прежнюю значимость, становится по большей части экспортным продуктом, ориентированным на вкусы западных ценителей. Идея «вернуть укиё-э в качестве искусства в повседневную жизнь людей» [8, р. 23] говорит о том, что гравюра к началу XX века существовала в отрыве от актуальных для времени событий. Постепенно прогрессивные мастера начинают разрабатывать идеи по трансформации национального искусства, ориентируясь одновременно на западный опыт, но и обращая внимание на основные тенденции в художественных кругах самой Японии. В XX веке укиё-э продолжает существовать, но вместе с тем появляются два крупных движения гравюры: «сосакуханга» (творческая гравюра) и «син-ханга» (новая гравюра). Именно мастера этих движений нашли гармоничное выражение для синтеза западных и восточных традиций, в рамках которого и начинали работать художники эпохи Мэйдзи.

В результате исследования проблемы влияния западных традиций на японские в обозначенный период была отмечена, с одной стороны, попытка Японии познакомиться с другими народами и их образом жизни посредством визуального материала. С другой стороны, исследуемый феномен — это скорее не столько копирование западной художественной традиции, но первые шаги к трансформации и модернизации национального искусства как такового. Анализ изобразительных произведений показал изменения, произошедшие с традиционной гравюрой в это время. Одни художники продолжали работать в рамках устоявшегося канона, другие пытались соединить западные и восточные традиции, но не всегда достигали гармонии в этом синтезе. Лишь некоторым представителям удавалось сохранить колористическую тонкость и стилистику гравюры укиё-э и соединить ее с реалистической передачей, характерной для западной живописи и графики. Попытки японских мастеров перестроить традиционное ремесло под современные реалии носили неоднородный характер и часто подвергались критике как самими японцами, так и западными специалистами. Но в итоге все изменения, произошедшие с гравюрой в эпоху Мэйдзи, стимулировали формирование обновленного национального искусства ксилографии, новые способы выражения которого ярко проявились в XX веке.

Японская гравюра второй половины XIX – начала XX века
в контексте влияния западного искусства

Список литературы:

- 1 Коломиец А.С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974. 383 с.
- 2 Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков: взгляды и концепции Окакура Какудзо. М.: РГГУ, 2016. 209 с.
- 3 Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис; Рипол Классик, 2006. 736 с.
- 4 Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. М.: Советский художник, 1983. 376 с.
- 5 Николаева Н.С. Современное искусство Японии: краткий очерк. М.: Советский художник, 1968. 156 с.
- 6 Николаева Н.С. Япония – Европа: Диалог в искусстве, середина XVI – начало XX века. М.: Изобразит. искусство, 1996. 397 с.
- 7 Basil S. A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter. New York: Dover Publications, 1979. 381 p.
- 8 Foxwell Ch. Dekadansu: Ukiyo-e and the Codification of Aesthetic Values in Modern Japan, 1880–1930 // *Octopus: A Visual Studies Journal*. 3 (2007). P. 21–41.
- 9 Lane R. *Images from the Floating World: The Japanese Print*. William S. Konecky Associates Inc., 2006. 368 p.
- 10 Meech-Pekarik J. Beyond Decadence: Rethinking Early Meiji Woodblock Prints // *Impressions*. 1984. № 10. URL: <https://www.jstor.org/stable/42597621> (дата обращения 20.04.2021).
- 11 Sharf A.F., Nishimura M.A., Dobson S. *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*. Boston: MFA Publ., 2005. 112 p.
- 12 Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Thames & Hudson, 1973. 296 p.

References:

- 1 Kolomiec A.S. *Sovremennaja gravjura Yaponii i ee mastera* [Modern Japanese Engraving and It's Masters]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 383 p. (In Russian)
- 2 Lebedeva O.I. *Iskusstvo Yaponii na rubezhe XIX–XX vekov: vzglyady i koncepcii Okakura Kakuzo* [Japanese Art at the Turn of the 19th–20th Centuries: Views and Concepts of Okakura Kakuzo]. Moscow, RGGU Publ., 2016. 209 p. (In Russian)
- 3 Meshcherjakov A.N. *Imperator Mjejdzi i ego Yaponija* [Meiji Emperor and His Japan]. Moscow, Natalis, Ripol Klassik Publ., 2006. 736 p. (In Russian)
- 4 Mochalov L.V. *Prostranstvo mira i prostranstvo kartiny: Oчерki o yazyke zhivopisi* [The Space of the World and the Space of the Painting: Essays on the Language of Painting]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1983. 376 p. (In Russian)
- 5 Nikolaeva N.S. *Sovremennoe iskusstvo Yaponii: kratkij oчерk* [Contemporary Japanese Art: A Brief Essay]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1968. 156 p. (In Russian)
- 6 Nikolaeva N.S. *Yaponija–Evropa: Dialog v iskusstve, seredina XVI – nachalo XX veka* [Japan–Europe: Dialogue in Art, Middle of the 16th – early 20th Century]. Moscow, Izobrazit. iskusstvo Publ., 1996. 397 p. (In Russian)
- 7 Basil S. *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*. New York, Dover Publications, 1979. 381 p.
- 8 Foxwell Ch. Dekadansu: Ukiyo-e and the Codification of Aesthetic Values in Modern Japan, 1880–1930. *Octopus: A Visual Studies Journal*, 3 (2007), pp. 21–41.
- 9 Lane R. *Images from the Floating World: The Japanese Print*. William S. Konecky Associates Inc., 2006. 368 p.
- 10 Meech-Pekarik J. Beyond Decadence: Rethinking Early Meiji Woodblock Prints. *Impressions*, 1984, no. 10. Available at: <https://www.jstor.org/stable/42597621> (accessed 20.04.2021).
- 11 Sharf A.F., Nishimura M.A., Dobson S. *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*. Boston, MFA Publ., 2005. 112 p.
- 12 Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*. London, Thames & Hudson, 1973. 296 p.