

Г.Б. Шишкина

ЖАНР БИДЗИНГА В ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ НИХОНГА – ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ (ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА)

Аннотация: Статья посвящена семи свиткам жанра *бидзинга* («изображение красавиц») из коллекции Музея Востока. Они созданы в первой трети XX в. и являются образцами новой национальной живописи – *нихонга* («японская живопись»), представляющей значимое художественное явление. *Нихонга* стала формироваться во второй половине XIX в. в качестве альтернативы старым традиционным живописным школам, которые находились в кризисе, будучи не в состоянии трансформироваться в соответствии с новыми общественными реалиями. В общих чертах рассматриваются основные этапы зарождения, становления и зрелости *нихонга*. Мастера *нихонга* свободно обращались к разным национальным школам, используя их стили в своих творческих поисках новых средств выразительности. Музейные свитки выполнены ведущими художниками этого направления и дают наглядное представление об их таланте и умении синтезировать старые традиции и новые тенденции на примере жанра *бидзинга*.

Ключевые слова: *нихонга, бидзинга, бидзин, бидзюцу, югэн, какэмоно, ёга, Мэйдзи, Эдо, укиё-э, Бунтэн, гейша, майко, сёгунаг.*

Автор: ШИШКИНА Галина Борисовна, старший научный сотрудник Государственного музея Востока (Никитский бульвар, 12а, Москва, 119019). E-mail: gshishkina@orientmuseum.ru

Galina B. Shishkina
***Bijinga* Genre in Japanese *Nihonga* Painting:
Historical Perspective**
(from the Collection of the State Museum of Oriental Art)

Abstract: The article is devoted to seven scrolls of the *bijinga* genre (painting of beautiful women) from the collection of the Museum of the East. They were created in the first third of the 20th century and are examples of a new national painting – *nihonga* (Japanese painting), which represents a very significant artistic phenomenon. *Nihonga* began to emerge in the second half of the 19th century as an alternative to the old traditional painting schools, which were in crisis, unable to transform in accordance with new social realities. The main stages of the origin, formation and maturity of *nihonga* are discussed in general terms. *Nihonga* masters freely turned to different national schools, using their styles in their creative search for new means of expression. The museum scrolls were made by leading artists of this movement, and give a clear idea of their talent and ability to synthesize old traditions and new trends, using the example of the *bijinga* genre.

Key words: *nihonga*, *bijinga*, *bijin*, *bijutsu*, *yugen*, *kakemono*, *yoga*, Meiji, Edo, *ukiyo-e*, Bunten, geisha, maiko, shogunate.

Author: Galina B. SHISHKINA, Senior Researcher, State Museum of Oriental Art (Nikitsky Boulevard, 12a, Moscow, 119019). E-mail: gshishkina@orientmuseum.ru

В Государственном музее Востока (ГМВ) хранится небольшая, около 170 свитков, но очень значимая коллекция *нихонга* («японская живопись»). В Японии так обозначается вся национальная живопись начиная с раннего времени, а в западном искусствознании *нихонга* стала названием нового направления, возникшего в период Мэйдзи (1868–1912), которое ориентировалось главным образом на художественное наследие прошлого. Семь *какэмоно* («вертикальный свиток») из этого собрания относятся к жанру *бидзинга* («изображение красавиц»), термин используется и в западном искусствознании. Данные работы, несмотря на их малочисленность, дают замечательную возможность получить представление об этом уникальном жанре, в котором нашли отражение эстетические и творческие поиски мастеров *нихонга*.

На свитках изображены женщины разных исторических периодов – дама в парадном платье периода Хэйан (794–1185), представительница

военной аристократии начала XVII в., гейша, майко (ученица гейши), горожанки. Все свитки с первого взгляда привлекают внимание живописной выразительностью, утонченной декоративностью. Несмотря на разность женских образов и индивидуальные манеры их создателей, все эти работы объединяет общий художественный замысел: это не личные изображения, молодые женщины выступают в роли прекрасных моделей, через которые каждый автор выразил свое понимание и видение Красоты как универсальной формы гармонии. Они вне времени, и в них запечатлены такие абсолютные понятия, как сокровенная женственность, душевная тонкость, нежность, сила духа, которые раскрываются далеко не сразу.

В этих произведениях жанр *бидзинга* предстает в своем наиболее совершенном эстетическом воплощении, которое сформировалось в процессе его развития в первой трети XX в. Музейные свитки дают возможность увидеть в целом удивительную историю этого многогранного явления и проследить отдельные векторы на примере творчества ведущих мастеров *нихонга*.

Среди семи авторов трое – Уэмура Сээн (1875–1949), Кабураги Киёката (1878–1972) и Ито Синсуй (1898–1972) являются самыми известными мастерами этого жанра. Уэмура Сээн работала в Киото, а Кабураги Киёката – в Токио. Получило известность выражение, утверждающее их приоритетность в *бидзинга*: «Сээн – на западе, Киёката – на востоке». Фактически они были первыми мастерами *бидзинга*, которые способствовали становлению этого направления.

Кабураги Киёката и Ито Синсуй представляют *нихонга* Токио, другие четыре автора, как и Уэмура Сээн, относятся к кругу мастеров Киото. Это тоже очень известные художники, чьи имена стоят в первом ряду *нихонга*: Кикичи Кэйгэцу (1879–1955), Цутида Бакусэн (1887–1936), Накамура Дайдзабуро (1898–1947), Фукуда Кэйити (1895–1956).

Нихонга можно рассматривать как коронное завершение многовековой традиции национальной живописи. Это не школа, а уникальное художественное направление, вобравшее практически все наследие японского изобразительного искусства, которое было использовано для создания новой живописной стилистики с оригинальными индивидуальными особенностями. Японский историк искусства Акияма Тэрукадзу сравнил расцвет живописных школ в период Эдо (1604–1868) с цветущим весенним лугом. Следуя подобной метафористике, про *нихонга* периода Мэйдзи и первой половины XX в. можно сказать, что это гран-

диозный праздничный фейерверк, настолько она многообразна, ярка и выразительна. *Бидзинга* является одним из наиболее востребованных живописных жанров, к которому обращались многие мастера *нихонга*, но у нее был и свой путь развития, обусловленный концепцией женского образа как культурного кода, в котором понятие красоты приравнялось к выражению самоидентификации японской нации.

Нихонга в целом и *бидзинга* в частности были самым непосредственным образом связаны с кардинальными переменами, начавшимися в период Мэйдзи, которые должны были направить развитие страны по новому руслу.

В Японии, сохранявшей с начала XVII в., феодальный уклад правления, к середине XIX в. накопилось много проблем. Значительному сдерживанию общего развития, стагнации в политике и общественно-экономических отношениях способствовала затянувшаяся на два с лишним столетия самоизоляция Японии от контактов с внешним миром. В 1854 г. американцы, используя свои военно-морские силы, заставили Японию открыть границы для торговли с другими странами. Это стало началом судьбоносных изменений, приведших к ликвидации военного правления сёгуната в 1868 г. и объявлению императора главой государства. Япония перешла к капиталистическому пути развития, стала активно контактировать с западным миром. Был намечен курс на быстрейшую модернизацию, перестройку всех сфер жизни общества, что коснулось непосредственным образом и области творческой деятельности.

Последние полтора века в мировом художественном пространстве происходили активные поиски новых форм и средств выражения, взломавшие устои реалистического искусства. Японское изобразительное искусство проходило в это время свой путь трансформации. Он был не столь радикальным, как на Западе, но неуклонно подводил национальную живопись к реформированию.

На протяжении многих столетий живопись занимала важное место в жизни японского общества и принадлежала к наиболее значимым явлениям в японской культуре. Художественные тенденции, определявшие возникновение и формирование различных живописных направлений, всегда были связаны, прямо или опосредованно, с политическими, экономическими, социальными и общекультурными процессами, происходившими в стране, поэтому каждый период японской истории нашел свое характерное отражение в области живописи. Об этом свидетельствуют истории школ Тоса, Кано, Римпа, Нанга, Укиё, Маруяма, Сидзё

и др. Кроме первых двух, все возникли в период Эдо (1603–1868) и внесли свой вклад в расцвет изобразительного искусства этого времени. Однако к концу эпохи Эдо изобразительное искусство в значительной степени утратило прежнюю творческую энергию. Являвшиеся порождением городской культуры, эти живописные течения теряли силу и актуальность с угасанием питавшего их источника – самой эдоской культуры.

Японское изобразительное искусство в XIX в. до периода Мэйдзи находилось в состоянии разбалансирования – время менялось, а старые живописные школы не могли преодолеть ограничений собственных художественных систем. В то же время некоторые наиболее одаренные художники стремились к обновлению живописной традиции. Чаще всего это выражалось в творческой эклектике, когда художник соединял приемы разных школ, стараясь создать нечто более живое и выразительное.

Значительной фигурой был в то время Кикүти Ёсай (1788–1878), которого при жизни причисляли к большим мастерам. Первоначально он обучался у мастера школы Кано, затем начал самостоятельный творческий путь, создав эклектический стиль, в котором прослеживаются влияния национальной живописи *ямато-э*, других школ, ряда отдельных художников и даже некоторые черты западной живописи. Творчество Кикүти Ёсая представляет один из примеров создания метода художественного самовыражения на основе нерадикального синтезированного подхода. Учеником мастера был Ватанабэ Сётэй (1851–1918), замечательный художник, который широко использовал приемы западной живописи, оставаясь в национальной живописной традиции. Он, в свою очередь, стал учителем Мидзуно Тосиката (1866–1908), известного художника, графика, иллюстратора, у которого учился Кабураги Киёката (1878–1972), ставший одним из ведущих мастеров *нихонга*. На примере этой цепочки видна преемственность, заключающаяся не только в профессиональном освоении живописного мастерства и манеры учителя, но и в понимании необходимости собственного самостоятельного развития.

Среди художников этого ряда выделяется эксцентричный Каванабэ Кёсай (1831–1889), «возможно, последний виртуоз в традиционной японской живописи», как охарактеризовал его английский исследователь Тимоти Кларк. В 23 года Кёсай ушел из школы Кано и начал работать самостоятельно. Будучи талантливым живописцем, он наряду с характерной для него экспрессией органично вносил в свои работы стилистические черты других школ, в частности *укиё*, и довольно смело обращался к европейским приемам.

К подобным творческим личностям относится и Ватанабэ Кадзан (1793–1841), очень разноплановый художник, который, создавая замечательные пейзажи, изображения в жанре *катёга* («цветы-птицы»), в то же время изучал западную живопись и осваивал технику европейского портрета. Его учителями были мастера, которые, в свою очередь, получились в разных школах и остановились на *бундзинга* или *нанга* («живопись образованных людей» или «южная школа»), которая ориентировалась на аналогичное направление в китайской живописи. В справочных изданиях Кадзана иногда причисляют к школе *нанга*, а иногда обозначают просто как «японский художник».

Великий Кацусика Хокусай (1760–1849) тоже был во многом эклектиком, но с такой мощной творческой энергией сплавлял заимствования, что создал свой неповторимый индивидуальный стиль. Занимая обособленное место в истории японского изобразительного искусства, Хокусай внес свой вклад в дальнейшее развитие живописи. «Его идеал реализма состоял в том, чтобы логика Запада сливалась с утонченным духом Востока» [Kawakita 1974: 28].

Неформальное творчество этих и некоторых других талантливых художников XIX в. стало промежуточным этапом между культурами Эдо и Мэйдзи. Переходы из одной школы в другую и смешивание элементов разных направлений существовали и раньше. Практически все основные школы периода Эдо сложились в результате отбора и определенного пересмотра художественного наследия. Объективно соответствуя назревшим потребностям изменившейся реальности, подобные процессы тем не менее происходили достаточно плавно и органично. Однако это не всегда приводило к большим достижениям. Примером может служить не очень известная школа Хара в Киото, основанная Хара Дзайтё (1750–1837). Этот мастер соединил черты школ Кано, Тоса, Маруяма и китайской живописи периодов Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912). Он создал на основе этой мозаики рафинированную фигурную живопись чисто декоративной направленности, которая очень импонировала представителям императорского двора. Этим практически и ограничивается значение данного направления.

Метод эклектики как общереформаторский вариант не мог быть продуктивным в то время, когда ограниченность целей, утрата творческого потенциала и жесткость консервативного мышления сдерживали развитие общества, тормозили любое движение в сторону перемен. Это и подтверждает пример школы Хара – недостаточно обновить внешнюю

форму, в нее нужно вдохнуть жизнь. Еще за несколько лет до Мэйдзи в стране появилась европейская живопись маслом, которая поначалу активно поддерживалась правительством сёгуната, осознававшим необходимость обновления страны и считавшим важной задачей ознакомление общества с достижениями западной цивилизации, в том числе и в области культуры. Это направление стали называть *ёга* (сокращ. от *сэйёга* «западная живопись»).

В первые годы периода Мэйдзи *ёга* сохранила приоритет ведущего живописного направления. Традиционные школы в это время лишились государственной поддержки, что серьезно повлияло на жизнь и творчество многих художников, особенно представителей привилегированных прежде школ Кано (возникла в XV в.) и Тоса (возникла в XIV в.). В это кризисное для национальной живописи время возникали, реорганизовывались, распадались различные объединения, проводились выставки, обсуждения существенных актуальных проблем. Подобные временные мероприятия без консолидирующей перспективной идеи не имели большого практического значения, но свидетельствовали о стремлении значительной части художников к реформированию национальной живописи. В качестве примера можно привести Общество Дзёунся («Общество, подобное облаку»), созданное в 1868 г. ведущими мастерами школ Тоса, Кано, Маруяма-Сидзё и некоторых других, объединившимися с известными коллекционерами, знатоками искусства, учеными и антикварами. Участникам этого разнородного объединения не удалось выработать каких-либо конкретных принципов нового видения развития живописи, но очень важным было то, что их усилиями в 1880 г. в Киото была открыта первая японская живописная школа, где стали преподавать и *нихонга*, и *ёга*. Это был важный шаг к потенциальному развитию живописного искусства.

Переехавший из Киото в Токио императорский двор оставался на позициях приверженности традиционным ценностям. С целью сохранения и возрождения старых живописных школ эпохи Эдо в 1879 г. императорским двором при участии правительства было организовано *Рютикай* («Общество Драконового пруда»), которое проводило ежегодные выставки, посвященные традиционному искусству. Однако эти выставки стабильно демонстрировали консервативное топтание на месте их участников.

Чуть позднее, в 1884 г., появилась еще одна группа энтузиастов с теми же намерениями – вдохнуть новую жизнь в старое искусство. Аме-

риканский профессор Эрнест Феноллоза (1853–1908) вместе со своим студентом и ассистентом Окакура Какудзо (1863–1912) создали *Кангакай* («Общество поощрения живописи»). Организаторы ставили целью проведение ежегодных выставок, чтобы привлечь внимание к классическому наследию VII–XIII вв., которое оказалось в забвении на фоне культурного мейнстрима, а также поддержку инициативных художников традиционного направления и продвижение новых идей.

Феноллоза приехал в Японию в 1878 г. по приглашению правительства преподавать в Токийском университете политическую экономию и философию, а затем и эстетику и довольно быстро стал горячим поклонником японского искусства и особенно живописи, отдавая предпочтение школе Кано. Считается, что термин *нихонга* впервые был обозначен Феноллозой в лекции «Новая теория искусства», которую он прочитал в 1882 г. в *Рютикай*. В этом выступлении был обозначен ряд проблем теоретического и практического характера относительно сохранения в стране художественных ценностей и перспективы развития национальной живописи.

Феноллоза был поклонником философии Гегеля (1770–1831), который утверждал, что красота искусства является красотой, рожденной из духа, и насколько дух и его создания выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты:

Воззрения Феноллозы на искусство и его историю опираются на гегельянскую философию... Гегель определяет искусство наряду с религией и философией как ступень самопознания абсолютного духа... Опорными терминами гегелевской эстетики являются «идея» и «идеал»... Как идеал Гегель определяет красоту [Лебедева 2016: 38].

Трудно сказать, насколько эта концепция красоты затронула умы последователей Феноллозы и Какудзо, но идея красоты всегда занимала центральное место в сознании японцев, которые видели и искали ее воплощение в разных явлениях. Первым, кто познакомил японских интеллектуалов с западной эстетикой, был философ Ниси Аманэ (1829–1897), который особенно уделял внимание работам, рассматривающим чувство прекрасного. Именно эта категория станет основополагающим понятием мэйдзийской культуры в целом и определит смысловую значимость

*бидзинга*¹. Оакура Какудзо (известен также под псевдонимом Тэнсин), ставший основным идеологом нового направления, дал четкую формулировку: «Достаточным ответом на любую критику со стороны натуралистов можно считать поиск красоты и демонстрацию идеала» [Лебедева 2016: 184].

В 1887 г. Министерство образования при поддержке лидеров *Кангакай* открыло Токийскую школу изобразительных искусств (*Токё бидзюцу гакко*) с отделением *нихонга*. Директором ее стал Оакура Тэнсин. Его значение как наставника молодых живописцев было чрезвычайно важным. Из-за некоторых разногласий в 1898 г. он ушел из Школы со своими учениками и единомышленниками и организовал независимый Японский институт искусств (*Нихон бидзюцуин*), выставки которого получили название *Интэн*. Тэнсин считал, что подлинное развитие национальной живописи на новом историческом витке должно происходить посередине между позициями консервативных традиционалистов и приверженцев европейского искусства, и назвал эту концепцию «третьим поясом». Его теоретические установки получили реальное претворение в творчестве художников, объединенных в *Нихон бидзюцуин*. Они смело экспериментировали, используя широкий диапазон художественных средств, но сознательно при этом ограничиваясь преимущественно национальной тематикой. В своей знаменитой книге «Идеалы Востока» (1904) он писал: «Свобода – величайшая привилегия художника, но она всегда понимается как эволюционное саморазвитие» [Лебедева 2016: 184].

Хотя Феноллоза был связан с токийским художественным кругом, он в определенной степени повлиял и на мастеров Киото, куда приезжал в 1884 и 1886 гг. для осмотра коллекций произведений искусства, хранящихся в буддийских и синтоистских храмах. Помимо этого, он встречался с художниками и активно излагал свои взгляды на дальнейшее развитие японской культуры. Под воздействием идей Феноллозы Коно Байрэй (1844–1895) в содружестве с единомышленниками организовал в 1886 г. Общество изучения живописи для начинающих художников (моложе 30 лет). В 1891 г. эти представители молодого поколения во главе с Такэути Сэйхо (1864–1942) создали собственное выставочное объединение. Живописцы старой столицы неоднократно демонстрировали свое

¹ Японский профессор Досин Сато в 1999 г. опубликовал книгу «Современное японское искусство и правительство Мэйдзи» с подзаголовком «Политика красоты» (на японском языке). В 2011 г. вышел английский перевод книги.

мастерство в Токио, участвуя в престижных конкурсных показах, где многие из них получали награды.

Оакура Какудзо вместе с Эрнестом Феноллозой стоят у истоков формирования *нихонга*. Оба горячо выступали за сохранение традиционного художественного наследия и были убеждены, что только на этом фундаменте возможно возрождение живописного искусства при соблюдении баланса между новыми тенденциями и традициями прошлого. Этот принцип стал основным в предложенной ими стратегии развития национальной живописи. Феноллоза прожил в Японии чуть более десяти лет и оказал заметное влияние на сложный процесс перестройки японской культуры в тот период. Позднее у исследователей сложился критический взгляд на его роль как теоретика:

Долгое время в историографии Феноллоза рассматривался как оригинальный мыслитель... но в последнее время преобладает другое мнение, согласно которому он лишь познакомил японских интеллектуалов с последними веяниями в области эстетических теорий и дал старым явлениям новые имена [Лебедева 2016: 46].

Однако неизменными фактами остаются его практическая деятельность и роль в зарождении будущей *нихонга*. Помимо теоретического изложения своих взглядов он осуществил конкретные действия, в частности, пригласил Кано Хогая (1828–1888) и Хасимото Гахо (1835–1908), видных художников школы Кано, для совместной работы по реновации традиционной живописи. Они оба стали единомышленниками Феноллозы и Оакура Какудзо, участвовали в создании и деятельности *Кангакай*, а позже стали преподавателями Токийской школы изобразительных искусств и воспитали замечательных художников, которые наряду с живописцами Киото стали первой плеядой мастеров *нихонга*.

Феноллозу можно сравнить с катализатором в процессе химической реакции, который ускоряет ее, но не присутствует в конечном продукте. Сегодня и роль Оакура Какудзо расценивается не столь высоко, как при жизни и в последующие годы. *Нихонга*, получив стратегию развития, продолжила существовать как самостоятельное художественное направление со своими тенденциями, но идеи Тэнсина и деятельность его последователей еще долгое время, вплоть до 30-х годов XX в., оказывали влияние на развитие *нихонга* и *бидзинга*.

Нихонга формировалась в ходе грандиозного художественного процесса становления культуры Мэйдзи. В 1890-е годы и правительствен-

ные чиновники, и художники остро осознавали необходимость обновления изобразительного метода с целью соответствия национальной идентичности и завоевания международного престижа [Nihonga 1995: 34]. Это смогли осуществить мастера *нихонга*, которые за короткий срок сумели не только просмотреть и переработать историю национального изобразительного искусства, но и органично принять некоторые черты западной живописи, все это дало им большие возможности для творческих поисков.

В известном смысле особенности *нихонга* с ее образно-символическим языком были моделью национального художественного осознания. Даже в выборе сюжетов, их повторяемости проявлялись свойства творческого метода мастеров традиционной живописи. Они преломляли свое индивидуально-личностное видение мира сквозь определенные канонические стилевые приемы и особенности языка этого искусства [Николаева 1996: 222].

Ёга, к началу XX в. восстановившая свои позиции как отдельного направления в японском изобразительном искусстве, и *нихонга* оказывали определенное влияние друг на друга, поскольку художники западного стиля, несмотря на их следование в фарватере европейской живописи, оставались японцами в своем базовом мироощущении, а мастера нового национального течения, создавая и оттачивая свое художественное видение, с пользой для себя применяли некоторые особенности масляной живописи, например светотень, расширение изобразительного пространства.

По мере того как два течения эклектизма, столь распространенные в эпоху Мэйдзи, уступали место более осознанному пониманию культурного наследия Японии и более широкому знакомству с западным искусством, техническое мастерство художников *нихонга* преодолеvalo традиционные ограничения, а их сложный стилистический синтез привел к блестящим стилевым новациям Тайсё [Nihonga 1995: 36].

Это относится и к *бидзинга*, ее особым отличием было изменение смысловой содержательности женских изображений, которые создавались в новой социокультурной ситуации. Именно с периодом Тайсё

(1912–1926) связывается окончательное сложение *бидзинга*. Женские изображения создавали художники обоих направлений – традиционного и западного, но расцвет этого жанра связан в первую очередь с мастерами *нихонга*. *Бидзинга* стала одним из наиболее ярких явлений в японском искусстве этого периода, в ней нашли отражение актуальные тенденции, имеющие отношение не только к художественной жизни, но и связанные с новой идеологией, влиянием западной культуры, изменением положения и роли женщин в обществе, которые обозначились с начала периода Мэйдзи.

Внимание к женской тематике, обсуждение разных ее аспектов стало одной из характерных особенностей культуры этого времени. Парадоксальность заключалась в том, что реформы и преобразования, направленные на обновление всех сторон жизни государства и общества, не слишком касались реального положения женщин: они не имели избирательного права, были ограничены в социальной сфере, в том числе в возможностях образования и работы. Наиболее прогрессивные представители общества призывали к освобождению женщин от деспотизма отцов и мужей. Однако большая часть мужчин придерживалась не столь радикальных мер, предлагая запретить только наложничество.

Император и правительство понимали, что модернизировать страну невозможно без включения в этот процесс населения, которое не должно было выглядеть в глазах иностранцев отсталым, сохраняющим нелепые обычаи. Это, в частности, относилось к чернению зубов и сбриванию бровей замужними женщинами, к прическам самураев с завязанными пучками волос и т.д. Все «недостатки» японского общества, негативно отражавшиеся на престиже страны, корректировались надлежащими указами.

Чтобы соответствовать современному западному имиджу, император сам в 1873 г. постригся, отпустил усы и бородку и стал носить военный мундир европейского образца. Подданным также велено было сменить свои традиционные мужские прически *тёнмагэ* на *дзангири атама* («коротко остриженная голова»). В результате появилась забавная формулировка: «Если носить короткую стрижку, можно услышать зов цивилизации и просвещения». Императрица тоже надела европейское парадное платье. В 1886 г. было издано правительственное предписание и придворным дамам носить европейские платья по мере необходимости. Иностранцы советники с неодобрением отнеслись к этой инициативе, считая, что японки странно выглядят в европейской одежде. На это премьер-министр Ито Хиробуми ответил им: «Вы ничего не знаете о поли-

тике. К японским женщинам, одетым в традиционную одежду, западные люди относятся не как к равным, а считают их чем-то сродни куклам» [Kojima 2006: 56].

Вскоре императрица неофициально, через публикацию в газете обратилась к женскому населению страны переодеться в европейские платья. Однако в начале 1880-х годов политический курс правительства резко повернулся в сторону националистической направленности из-за опасения утраты самоидентичности вследствие сильного уклона в сторону вестернизации. В справочнике 1895 г. «Одежда и мода» сообщалось, что европейские платья уже не актуальны, они остались только в качестве официального костюма придворных дам [Kojima 2006: 57]. Отказ от перехода женщин на европейскую одежду, в то время как многие мужчины уже привыкли ее носить, был продиктован желанием сохранить целостность национального облика и характера японской женщины. Даже прогрессивные представители японской интеллигенции не поддерживали женскую модернизацию, осознавая, что традиционная роль женщины – залог сохранения национальной самобытности.

Писатель Фукудзава Юкити, активный сторонник женского образования, тоже выразил свое мнение: «На Западе поведение женщин иногда выходит из-под контроля: они пренебрежительно относятся к мужчинам, у них острый ум, но их мысли могут быть сомнительными, а их личное поведение нецеломудренным; они могут пренебрегать своими домашними обязанностями и порхать в обществе, как бабочки. Такое поведение не является образцом для японских женщин». Примечательно, что, по мере того как все больше ученых Мэйдзи возвращались из зарубежных путешествий, в интеллектуальном дискурсе появлялись дискуссии об уникальной чистоте японской женственности. Кимоно выражало не только сохранение японской женственности, но и японской культурной идентичности в целом [Pearce 2021: 106].

В то время как японское правительство решало задачи достойного представления страны в западном мире, японка в кимоно его завоевывала. На первую зарубежную выставку в Париже в 1867 г., еще при сёгунате, были отправлены три гейши для демонстрации чайной церемонии. Они вместе с произведениями японского искусства, представленными на выставке, вызвали огромный интерес публики и прессы. Молодые, симпа-

тичные гейши во всё возрастающем количестве стали сопровождать все последующие зарубежные выставки. Вместе с удивительным японским искусством западный мир открывал для себя загадочных японских женщин с необычными утонченными манерами, и этот интерес не ограничивался банальностью экзотического любопытства, хотя этот аспект тоже имел место. Японка в кимоно стала объектом пристального внимания, при этом весьма неоднозначного². Помимо популярной литературы³ на Западе стали появляться публикации, в которых этот своеобразный японский феномен рассматривался с культурно-эстетической позиции.

Увлечение японским художественным миром, начавшееся с открытия в середине XIX в. французскими деятелями культуры японской гравюры, привело к появлению стилевого направления в европейской культуре, ставшего известным как японизм. Европейские художники, плененные оригинальностью и поразительной декоративной выразительностью японского искусства, воспринимали женский образ в кимоно как символ красоты.

Активное увлечение Западом образом японки породило повышенный интерес у самих японцев к рассмотрению этого явления с точки зрения эстетической теории. Определение красоты в японском обществе стало формироваться с эпохи Хэйан (794–1185). Представление о разных аспектах прекрасного выражали *моно-но аварэ* («печальное очарование вещей»), за *аварэ* последовал *югэн*, определяющий тайное, сокровенное постижение мира:

Сложив немало шедевров в стиле «*югэн*», он (Фудзивара Тэйка (1162–1241). – Г.Ш.) выдвинул другой поэтический принцип. Это был новый эстетический идеал – «*ёэн*» («чарующей красоты» или, как он сам называл, «чарующей красоты избыточного чувства»). [У Заставы 2000: 39].

Все эти аспекты восприятия и осмысления красоты, появлявшиеся в поэтике, соответствующим образом формировали мышление японцев и во многом определили направленность национальной художественной

² Например, наделив по незнанию гейш периода Мэйдзи ролью куртизанок периода Эдо, некоторые европейцы с осуждением затрагивали тему «веселых кварталов».

³ Знаменитый роман Пьера Лоти «Мадам Хризантема» (1887 г.) в течение пяти лет издавался 25 раз. В 1898 г. в американском журнале был опубликован рассказ Джона Лонга практически с таким же сюжетом – «Мадам Баттерфляй», который стал основой для оперы Д. Пуччини.

культуры, в которой идея красоты стала ведущим понятием. Несмотря на то что одни категории сменялись другими, все они оставляли свой след в поэзии и японской культуре [Шишкина 2015: 72].

В период Мэйдзи японцы встретились с западной эстетикой. Поимено Феноллозы более основательно с западной концепцией эстетического понятия красоты японцы познакомились также благодаря переводу Накаэ Тёмина «Эстетики» Эжена Верона (1883–1884) которая оказала влияние на пересмотр традиционных эстетических представлений [Lippit 2019: 8]. В процессе становления современной японской эстетики появились новые термины, соответствующие западным аналогам, – *бигаку* («эстетика»), *бидзюцу* («изобразительное искусство»), *бидзин* («красавица»). Первый иероглиф в этих словах – *би* («красота»). Таким образом, понятие «красавица» приобрело эстетическую окраску.

Пиком успешного представления страны на Западе стало участие Японии в международной выставке в Сент-Луисе (США) в 1904 г. В центре внимания публики был японский павильон, заполненный произведениями искусства, которые сопровождали 350 молодых гейш. В выставочном буклете была иллюстрация с изображениями людей разных стран, на ней среди мужских типов была единственная женская головка, обозначающая Японию.

К этому времени японка в кимоно, воплощенная в облике гейши, окончательно трансформировалась в эстетический символ страны Восходящего солнца. Это полностью отвечало государственным интересам Японии, поскольку сложившееся в мире восхищенное представление о японцах как «художественной нации», создавшей изящную, утонченную культуру, кредо красоты в которой имеет женственную природу, укрепляло ее равноценность в мировом сообществе, что было чрезвычайно важно на тот период, а также выгодно экономически, и кроме того, подобное мнение помогало завуалировать милитаристские устремления японского правительства.

Образ *бидзин*, абстрагированный от жизненных реалий, вошел в новую эстетику периода Мэйдзи как воплощение категории *би* (красота) [Lippit 2012: URL]. Красавица в кимоно, которое само по себе имело важное значение, стала национальным символом. В интеллектуальной среде обсуждались разные аспекты красоты, касающиеся как непосредственно женской внешности, так и ее эстетического канона, который рассматривался в координатах европейской эстетики, но с японским мировоззренческим «акцентом».

Широкую известность получило полемическое эссе «Что такое красота?» (1886 г.) Цубоити Сёё (1859–1935), выдающегося деятеля культуры (он был театральным режиссером, драматургом, литератором, художественным критиком):

Истинная сущность красоты не может быть понята, если вы не полагаетесь на эмоции. Человеческие существа обладают естественной склонностью к созданию искусства, и нужно приложить усилия, чтобы осознать в нем отражение человеческого сердца. Не учитывая это правило, довольно глупо анализировать искусство, рассматривая его с интеллектуальной позиции, это бесполезное занятие, которое разъединяет смысл искусства [British Romanticism 2019: 274].

Слова Цубоити Сёё о важности видения в творческом произведении вложенного в него авторского переживания созвучно традиционному понятию *киин* (отклик сердца). С точки зрения художников *ёга* и их сторонников, живопись должна передавать реальный облик вещей, а не воспроизводить их дух [Lippit 2017: 90].

Дальнейшая история показала, что успех *бидзинга* был связан совсем не с реалистической направленностью и не с гейшами, хотя их тоже изображали.

В силу неоднозначности своей профессии гейши имели низкий социальный статус и не могли претендовать на роль *бидзин* внутри страны, но вместе с тем притягивали внимание общества. Необычные, артистичные, они привлекали внимание не только мужчин, но и женщин, которые с большим интересом рассматривали их костюмы, прически, манеры. Они стали выступать в качестве моделей на демонстрациях новых кимоно, фото и литографические портреты привлекательных гейш (появились в 1870-е годы) продавались в виде открыток, их изображения использовались на рекламных афишах и плакатах.

В качестве национального символа имелся в виду совсем другой женский образ. Правительство, руководствуясь конфуцианской моралью, утвердило принцип *рёсай кэнбо* – «хорошая жена, мудрая мать». Именно такая женщина – послушная, услужливая, сохраняющая семейные традиции, понимающая свое предназначение разумно вести домашнее хозяйство, надлежащим образом воспитывать детей, помогая им получать необходимое образование, – соответствовала официальному мнению о национальном женском идеале, достойном быть символом

национальной самоидентичности [Lippit 2019: 56]. Японские женщины оставались своего рода гарантом национальной самобытности в потоке стремительного обновления страны. Конечно, женское население постепенно тоже менялось, начиная с движения за упрощение сложных традиционных причесок и заканчивая осознанием несправедливости своего гражданского состояния. Важным фактором в 1870-е годы стала доступность начального образования для девочек. Это подросшее поколение на рубеже веков станет читательницами женских журналов, популярных романов, особенно сентиментальных, в которых будут печататься картинки *кути-э* («входная картина»), раскрывающие основную линию литературного произведения. Подобная литература была очень востребована, и много художников работали в этом жанре. 50–60 процентов *кути-э* представляли женские персонажи.

Иллюстрации создавались в традиционной технике ксилографии (гравюра на дереве) и отличались высоким качеством технического исполнения. Создавая женские изображения, художники ориентировались на «изображение красавиц» школы *укиё-э*, но внешне они очень отличались. Изменения в одежде, прическах, большее разнообразие в позах, передача движения, взаимодействия героев – все это в сочетании с расширением композиционных приемов, дополнениями в виде пейзажных, интерьерных мотивов придавало иллюстрациям увлекательную новизну и давало возможность выразительно передавать характер, эмоции, драматизм, в то время как женским лицам не уделялось большого внимания и они были довольно условны. Эти картинки, по сути, представляли жанр *фудзокуга* («картины нравов и обычаев»). *Кутти-э* создавались разными художниками, но в схожей стилистике, тем не менее наиболее талантливые из них умели выразить в своих картинках и индивидуальную манеру.

В этой области быстро выделился молодой Кабураги Киёката (1878–1973). В 14 лет он стал учеником Тосиката Мидзуно (1866–1908), который много и успешно работал в *кути-э*. Иллюстрирование давало хороший заработок, но в творческом отношении весьма ограничивало авторские возможности. В 1901 г., когда Киёката было всего шестнадцать лет, он вместе с несколькими друзьями-художниками создал *Угокай* – небольшое общество для обновления жанровой живописи *укиё*, которая во многом утратила к этому времени жизненность, став поверхностной и иллюстративной, это касалось и *бидзинга*. На его творческую жизнь большое влияние оказала проведенная в 1907 г. в Токио первая государственная выставка, организованная Министерством культуры, – *Mombusho Bi-*

Рис. 1. Кабураги Киёката.
«Направляясь в храм»

jutsu Tenrankai (Художественная выставка Министерства культуры), сокращенно Бунтэн. Правительство осознавало большое значение современного японского искусства, особенно учитывая его признание за рубежом. Бунтэн была задумана как ежегодный аналог Парижского салона с целью консолидации двух основных живописных направлений и представления достижений японского искусства западному миру. Это было очень значительное и важное событие в культурной жизни страны.

Выставка состояла из трех разделов – *нихонга*, *ёга* и скульптуры. В каждой секции было свое авторитетное жюри, отбиравшее для показа из множества работ наиболее значительные произведения, лучшие из которых получали награды. В состав жюри *нихонга* по инициативе бывших коллег по министерству включили Тэнсина, который в это время не занимал никакой должности. Это было справедливо, потому что Тэнсин своей многолетней деятельностью, направленной на сохранение и возрождение национального искусства, много сделал для развития выставочного направления, которое оказало влияние и на появление Бунтэн. Организаторам выставки не удалось объединить разные художественные тенденции, но Бунтэн стала важным стимулом для развития изобразительного искусства, создав привлекательную перспективу для живописцев. Произведения, получившие одобрение жюри и публики, приобретались правительством и направлялись в музеи. В обоих живописных направлениях были представлены женские изображения. Считается, что новая *бидзинга* началась с этой выставки, а временем расцвета стала середина 1910-х годов. В период Тайсё



(1912–1926) завершилось формирование *бидзинга* как художественного явления, она вошла в круг академического искусства. В 1915 г. на очередной выставке Бунтэн *бидзинга* выставлялась уже в отдельном зале.

Бунтен стала путеводной нитью в творчестве Кабураги Киёката. Он сократил работу по созданию иллюстраций и погрузился в живопись. Пройти отбор на Бунтэн было непросто, и его работа появилась только на третьей выставке в 1909 г., но потом он получал награды разной степени, а в 1915 г. ему присудили первую премию. Киёката вошел в историю современной японской живописи не только как выдающийся мастер *нихонга*, большой вклад он внес в развитие *син-ханга* («новая гравюра»)⁴, воспитав учеников, которые стали ведущими мастерами новой графики. На музейном свитке Кабураги «Направляясь в храм» изображена в полный рост молодая женщина, зачерпывающая бамбуковым ковшиком воду из каменной емкости. Во всех отношениях эта работа представляет идеальный пример *бидзинга* – тонкое живописное воплощение гармоничного женского образа. Это результат творческой эволюции художника в русле развития *бидзинга*.

Нихонга к началу XX в. уже сформировалась как отдельное течение, но в *бидзинга* процесс трансформации происходил значительно медленнее, поскольку существовал только один источник, на который можно было ориентироваться, – школа *укиё-э*. Жанровая живопись этой школы была характерным явлением городской культуры периода Эдо, а изображения красавиц с появлением ксилографии стали наиболее распространенным ее жанром. В период Мэйдзи *укиё-э* все больше утрачивала позиции, несмотря на большой интерес к гравюре за рубежом. Японской публике были уже неинтересны стереотипные изображения куртизанок и гейш, хотя художники пытались привносить в свои работы современные детали.

Такую попытку сделал в 1897 г. Тоёхара Тиканобу (1838–1912), создав серию гравюр «Настоящие красавицы», в которых представил разные образы, отражавшие, по его мнению, типы современных женщин. Большая часть «красавиц» представлена в традиционном стиле *укиё-э*, другие в той или иной степени осовременены. Во всех работах художник акцен-

⁴ В 1915 г. издатель Ватанабэ Сёдзабуро ввёл термин *син-ханга* («новая гравюра»), обозначив новое направление в ксилографии, которое было ориентировано на вкусы западных покупателей, в первую очередь американских. Сюжетами *син-ханга* были поэтические, романтические пейзажи, исторические, культурные памятники и другие мотивы, приятные для глаз и чувств.

тировал внимание на кимоно, даже в тех, где они однотонные. Таким образом он выразил внимание к национальной одежде, что было актуально в то время в связи с формированием моды, связанной с кимоно.

Серия привлекла внимание публики, но было очевидно, что это «уходящая натура». *Бидзинга* периода Эдо, как и *укиё-э* в целом, была явлением городской культуры, непосредственно отражавшим художественные интересы и вкусы городского населения, и уже не соответствовала запросам нового времени. Осуществить преобразование *бидзинга* были способны художники *нихонга*⁵, в которой органично была воспринята эстетическая проработанность понятия бидзин, сформировано базовое профессиональное обучение в сочетании с теоретическим осмыслением творческих задач и весьма широкими изобразительными возможностями. Мастера *нихонга*, создававшие *бидзинга*, так или иначе обращались к наследию *укиё-э*, но Уэмура Сёэн, например, писала, что не связывает себя с этой линией, вместе с тем не отрицала полностью значения наследия прошлого.

С точки зрения живописи я считаю, что *укиё-э* находится на более низком уровне, а я стремлюсь к более высокому... Чтобы изображать современных красавиц, я должна передавать манеры и обычаи сегодняшнего времени с большим вниманием. Однако, если современные вещи передавать так, как они есть, это будет «вульгарно». Следовательно, их нужно сочетать с особенностями более раннего времени [The Female 2000: 15].

Это высказывание зрелого, самостоятельного художника. Уэмура Сёэн (1875–1949) сначала поступила в Школу живописи префектуры Киото, где училась у нескольких мастеров. Первым был Судзуки Сёэн (1849–1918), который высоко оценил способности своей ученицы и дал ей первый иероглиф своего имени для ее псевдонима Сёэн. Она училась также у Коно Байрэя (1844–1895), известного педагога, художника школы Сидзё, специализировавшегося в жанре *катёга* («картины цветов и птиц») и Такэути Сэйхо (1864–1942), замечательного художника, лидера *нихонга* в Киото. Каждый из учителей внес свой вклад в развитие таланта молодой художницы, которая уже в пятнадцать лет получила первую награду на одном из конкурсов.

⁵ Женские изображения художников *ёга* не относятся к *бидзинга*. Взаимное влияние обоих направлений в этом жанре представляют отдельную тему.



Рис. 2.
Уэмура Сёэн.
«Легкий ветерок»

В отличие от Кабураги Киёката, Сёэн приняла участие в первой выставке Бунтэн и получила третье место за работу «Долгая ночь», где с тонкой выразительностью были изображены две читающие молодые женщины. Сёэн с 1903 г. работала как независимый художник и имела определенный авторитет в художественных кругах, поскольку к этому времени у нее уже были две награды на выставках, в 1893 г. ее работа была отобрана для международной выставки в Чикаго. Еще раньше свиток «Красавицы четырех сезонов» был приобретен посетившим Киото принцем Артуром Коннотом, сыном королевы Виктории. Сёэн всю жизнь оставалась верной жанру *бидзинга*, придерживаясь линии традиционной трактовки образов, при этом мастерски применяя новаторские живописные приемы. Конечно, в ее творческом наследии есть работы более или менее удачные, но в целом ее женские образы, возвышенно-отстраненные, прохладно-нежные, утонченные, являются безупречным воплощением идеала *бидзин*. Именно такой образ предстает на музейном свитке «Легкий ветерок».

Уэмура Сёэн и Кикиути Кэйгэцу принадлежали по возрасту ко второму поколению киотоских мастеров *нихонга*.

Кикиути Кэйгэцу (1879–1955), родом из префектуры Нагано, учился в Киото, сначала изучал *нанга*, потом перешел к мастеру школы Сидзэ Кикиути Хобуну (1862–1918). К концу 1910-х годов Кэйгэцу был уже из-

Рис. 3. Кикиути Кэйгэцу.
«Прекрасный ранний вечер»

вестным художником. Его творчество очень разнообразно и по тематике, и по живописным трактовкам, менявшимся со временем. *Бидзинга* была только частью его творческих интересов, но он считается одним из мастеров, оказавших влияние на формирование этого жанра. В 1922 г. он побывал в Европе, где интересовался не только старой европейской живописью, но и новыми течениями, такими как фовизм и кубизм. Во время этой поездки он пришел к осознанию особого значения линии в национальном искусстве. По возвращении на родину он обратился к технике *хакубё га* («белая картина»). Эта линейная монохромная техника была заимствована из китайской живописи. В период Хэйан (794–1185) эту технику использовали для литературных иллюстраций, применяя бледные размывы туши и мелкие вкрапления красного цвета, например для губ, этот вариант получил название *хакубё ямато-э*. Кикиути Кэйгэцу в музейном свитке «Прекрасный ранний вечер» с изображением юной придворной дамы хэйанского времени, используя эту технику в качестве основы, лаконично, но очень эффектно добавил цвет – золотой и коричневый.

Эта работа и романтична, и поэтична, и несет отзвук далекого прошлого, в котором красота пронизывала всю жизнь хэйанских аристократов.

Фукуда Кэйити (1895–1956) со своей работой выделяется из музейной группы *бидзинга*. В 1914 г., после окончания школы он уехал из родного города Фукуяма (префектура Хиросима) и поступил в Токийский университет искусств. Завершив обучение в 1917 г., переехал в Осака, где параллельно занимался преподаванием и собственным творчеством. В 1923 г. два его произведения получили призы на Всеяпонской выставке. Это стало стимулом для продолжения учебы – он переехал в Киото, чтобы учиться у Нисияма Суйсё (1879–1958), известного художника *нихонга*. Со временем Фукуда стал известным художником, специа-





Рис. 4. Фукуда Кэйити.
«Ёдогими Тятя»

лизирующимся в историческом жанре. Есть упоминание о создании им в 1929 г. выдающегося произведения – исторического портрета Ёдодоно (1567–1615). Это наложница, а потом вторая жена Тоётоми Хидэёси (1537–1598), военного правителя страны. Известна также под именем Ёдогими. Это была красивая женщина с сильным характером, честолюбивая, влиявшая на политические и административные дела. После смерти Хидэёси боролась за право сына стать преемником отца и погибла вместе с ним при осаде замка в Осаке. Похоже, что именно этот портрет находится в музейном собрании. Изображенная в полный рост Ёдогими облачена в кимоно, которое выглядит внушительно, как доспех. В этой работе героиня представлена волевой, целеустремленной женщиной, и только белые нежные руки, опущенные вниз, говорят от ее женственной природе. Фукуда Кэйити создал необычный героический образ *бидзинга*.

Накамура Дайдзабуро (1898–1947) – уроженец Киото и тоже учился у Нисияма Суйсё, когда тот еще преподавал в Киotosкой городской школе искусств и ремесел (позднее он открыл свою частную школу). В 1918 г., будучи студентом, Накамура выставил свою работу на выставке Бунтэн. Талантливого, плодотворно работающего молодого художника быстро заметили в Киото, а затем и в Токио. Действительно, его творческая карьера складывалась очень благоприятно. Основными направлениями его деятельности были *бидзинга* и *фудзокуга* («жанровая живопись»), которые зачастую переплетались. Он многократно и успешно принимал участие в разных выставках и вскоре стал одним из ведущих художников

Рис. 5. Накамура Дайдзабуро.
«Ясное небо после снегопада»

бидзинга. В его творчестве прекрасно сочетаются традиционность и модернизм. В 1920-е годы в японском искусстве было сильно влияние ар-деко, которое нашло отражение и в *бидзинга*. Появились новые современные женщины, более свободные, естественно выглядящие и в кимоно, и в европейской одежде. Сформировался особый тип молодых девушек – *мога* (сокращ. от *модан гару*, от *modern girl*). Это была не очень многочисленная группа городских жительниц, работавших в основном в сфере обслуживания и ведущих независимую от семьи жизнь. Они по-своему наслаждались жизнью – ходили в кино, выпивали, курили, танцевали. Их самостоятельность и вольность в поведении разрушали ограничительные стереотипы относительно женщин и в определенной степени угрожали моральным устоям. Они привлекали внимание художников, которые создали немало интересных их «портретов».



Накамура Дайдзабуро в 1920-е годы тоже изображал современных женщин – в кимоно и в европейских платьях, с предметами европейской мебели и даже с роялем. Минимально используя западные живописные приемы, он создавал декоративно выразительные, эстетски отточенные произведения, где молодые женщины предстают прекрасными созданиями нового времени. Музейный свиток художника «Ясное небо после снегопада», созданный, скорее всего, в этот же период, представляет поэтичный идеализированный образ традиционной *бидзин* в соответствии с эстетической концепцией *нихонга*.

Два других художника, Цутида Бакусэн (1867–1936) и Ито Синсуй (1896–1972), занимают очень значимые места в истории *нихонга*.



Рис. 6. Цутида Бакусэн.
«Ирисы». 1935 г.

Цутида Бакусэн родом с острова Садо (расположен в Японском море у побережья префектуры Ниигата), из семьи зажиточного крестьянина. Уже в детстве он проявлял активный интерес к рисованию, ходил в соседний буддийский храм и копировал хранившиеся там живописные свитки. В 1903 г., когда будущему художнику было шестнадцать лет, отец отправил его в Киото, чтобы он стал буддийским монахом, но Киндзи (его настоящее имя) быстро оттуда ушел и начал учиться живописному мастерству в школе Судзуки Сёнэна; однако он очень скоро понял, что его не устраивают устаревшие методы преподавания мастера, и перешел к Такэути Сэйхо.

Он стал принимать участие в разных выставках уже с 1905 г., а в 1908 г. получил третье место на Бунтэн, продолжал учиться, стараясь найти свой путь в искусстве. В его живописи нашли отражение разные явления: старая буддийская живопись и *укиё-э*, импрессионизм и постимпрессионизм, интересовался он и *ёга*. «Его живопись, в которой сбалансированы интеллект и страсть, духовность и чувственность, демонстрирует блестящее художественное мастерство и тонкое понимание человеческого сердца» [Nihonga 1995: 326].

У Бакусэна много женских изображений, выполненных в разных манерах, особенно *майко* (ученицы гейш). Свиток «Ирисы» – единственный из семи музейных работ имеет дату «1935 г.». На пустом фоне небольшая фигурка *майко*, присевшей на корточки, она смотрит на цветущие ирисы, изображенные в левом нижнем углу. Юная девушка в кимоно с небольшой головкой и мелкими чертами лица – постоянный тип *майко* в рабо-

тах художника. Звучный цветовой контраст создают темно-синий цвет кимоно и красные оттенки оби (пояс), воротника кимоно и края нижнего кимоно. Работа производит впечатление незаконченной – белое пятно в середине фигуры, где должны быть руки, светлые размыты на кимоно. Бакусэн экспериментировал с живописной техникой, пытаясь добиться новых выразительных возможностей. Похоже, что и в этом случае художник экспериментировал с кимоно, но вероятно также, что свиток не закончен из-за болезни, вследствие которой он умер летом 1936 г.

Несмотря на обстоятельство с кимоно, изображенная сцена гармонична и дает ощущение вневременного созерцательного состояния. Яркие цвета не противоречат позиции Бакусэна, которую он обозначил еще в начале 1920-х годов как стремление «к красоте, в которой индивидуальность малозначима; к тихой, сдержанной красоте» [Nihonga 1995: 327].

Все художники, о которых идет речь, наряду с живописными произведениями создавали гравюры; одни больше, другие меньше уделяли этому внимание. Ито Синсуй работал преимущественно в графике. По семейным обстоятельствам ему пришлось уйти из старшей школы и поступить учеником в мастерскую Токийской печатной компании, где у него зародился интерес к этому виду художественной деятельности.

В четырнадцать лет он стал учеником Кабураги Киёката и вслед за учителем начал специализироваться в жанре *бидзинга*, преимущественно создавая гравюры. Он рано и успешно начал принимать участие в различных выставках. В 1915 г. на него большое впечатление произвел зал *бидзинга* на выставке Бунтэн, что укрепило намерение специализироваться в этом жанре, а в 1918 г. его собственная работа была принята для демонстрации на этом престижном показе. «Синсуй сегодня считается исследователями одним из великих мастеров *бидзинга* XX в. Ни один другой художник *син-ханга* не приближается к нему по количеству *бидзинга*» [The Women 2013: 118]. Некоторые специалисты в настоящее время считают, что вторым после Уэмура Сёэн в области *бидзинга* следует считать Ито Синсуя, а не его учителя Кабураги Киёката.

С 1927 г. Синсуй сократил работу над гравюрами и обратился к живописи. Он создал собственную Академию, где стал обучать молодых художников *нихонга*. В его живописном наследии ширмы, *какэмоно* («вертикальный свиток»), альбомы, но основной объем составляют гравюры, из которых две трети – *бидзинга* (остальное – пейзажи). Ито Синсуй, изображая нежных, скромных молодых женщин, в той или степени передавал их эмоциональное состояние, но при этом женский образ



Рис. 7. Ито Синсуй. «Цветы белой сливы»

был для него прежде всего возможностью выразить свое представление о художественной красоте, поэтому большое внимание он уделял прическам и одежде.

Музейный свиток «Цветы белой сливы» представляет Ито Синсуй как замечательного живописца. Изображение, где на пустом фоне юная девушка, стоящая перед свисающими тонкими ветками с цветами и бутонами, пленяет красотой образа и его живописным воплощением. Традиционность облику героини придает *хаори* («накидка»), под которой на спине угадывается узел пояса *оби*, а на современность указывает ее гладкая прическа с низким узлом.

В 1942 г. художник создал гравюру с сидящей милой молодой женщиной в летнем кимоно с веером в руке, назвав ее «Идеал японской женщины». Высокий художественный уровень музейного свитка позволяет определить его героиню как «идеал прекрасной женственности». Кабураги Киёката отметил в одном из своих эссе:

Красивая женщина как цветок в природе. Красота сильного мужчины... не обладает универсальностью женской красоты. Даже те, у кого не в порядке с рассудком и вечно недовольные, не могут не

открыть свое каменное сердце перед прекрасными цветами и очаровательными красавицами [The Women 2013: 15].

Хотя дата есть только у свитка Цутида Бакусэна, художественный уровень, стилистика и схожесть идеалистических трактовок всех музейных работ, несмотря на их различие, позволяют говорить о временной близости их создания, примерно в конце 1920-х – первой половине 1930-х годов. Все произведения были созданы большими мастерами и дают представление о зрелом периоде их творчества. Каждый из них прошел свой путь становления в *нихонга*, вобрав ее идейную направленность и став яркой индивидуальной личностью благодаря таланту и свободному обращению к традиционному наследию. Музейные свитки представляют образцы классики *бидзинга*, в которой, несмотря на все перемены в жизни страны и общества, на новые тенденции в искусстве, происходившие в первые два десятилетия XX в., сохранилась идея выражения национального понимания Красоты через женский образ.

Библиографический список

- Лебедева О.И.* Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Оакура Какудзо. – М.: Издательский центр РГГУ, 2016.
- Николаева Н.С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1996.
- У заставы Одинокой сосны. Японские пятистишия (танка) / пер. И.А. Бороной. – М.: Толк, 2000.
- Шишкина Г.Б.* Чай в Японии // Чай. Вино. Поэзия. Каталог выставки. – М.: Государственный Музей Востока, 2015. С. 48–83.
- British Romanticism in Asia: The Reception, Translation, and Transformation of Romantic Literature in India and East Asia. – Singapore: 2019.
- Kawakita M.* Modern Currents in Japanese Art. – N.Y., Tokyo: Weatherhill, 1974.
- Kojima K.* The Image of Woman as a National Icon in Modern Japanese Art: 1890s–1930s. PhD thesis, University of the Arts London. 2006. URL: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/reprint/15561/> (accessed: 10.08.2024).
- Lippit M.* Aesthetic Life: Beauty and Art in Modern Japan. – Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2017.
- Lippit M.* 美人 / *Bijin* / Beauty. URL: <https://escholarship.org/uc/item/9491q422> (published 20.04.2012).
- Nihonga Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868–1968 / Ellen P. Conant; in collaboration with Steven D. Owyong, J. Thomas Rimer. – NY: Weatherhill & The Saint Louis Art Museum, 1995.

Pearce C. Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting. 2021. URL: <https://repository.wellesley.edu/islandora/object/ir%3A1617/datastream/PDF/view> (accessed: 10.08.2024).

The Female Image 20th Century Prints of Japanese Beauties. – Leiden, Tokyo: Hotei Publishing, Abe Publishing, 2000.

The Women of Shin Hanga: The Judith and Joseph Barker Collection of Early-Twentieth-Century Japanese Prints / ed. by Allen Hockley. – Hanover: Hood Museum of Art, 2013.

References

Lebedeva O.I. (2016). *Iskusstvo Yaponii na rubezhe XIX–XX vekov. Vzgl'yadi i kontseptsii Okakura Kakuzo* [Art of Japan at the turn of the XIX–XX centuries. Views and concepts of Okakura Kakuzō]. Moscow: Izdatel'skiy tsentr RGGU. (In Russian).

Nikolaeva N.S. (1996). *Yaponiya-Evropa. Dialog v iskusstve* [Japan – Europe. Dialogue in Art.]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russian).

British Romanticism in Asia: The Reception, Translation, and Transformation of Romantic Literature in India and East Asia (2019). Singapore.

Kawakita M. (1974). *Modern Currents in Japanese Art*, N.Y., Tokyo: Weatherhill.

Kojima K. (2006). *The Image of Woman as a National Icon in Modern Japanese Art: 1890s–1930s*. PhD thesis, University of the Arts London. URL: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/reprint/15561/> (accessed: 10.08.2024).

Lippit M. (2017). *Aesthetic Life: Beauty and Art in Modern Japan*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.

Lippit M. (2012). *美人 / Bijin / Beauty*. URL: <https://escholarship.org/uc/item/9491q422> (published 20.04.2012).

Nihonga Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868–1968, ed. by E.P. Conant; in collaboration with S.D. Owyong, J.T. Rimer (1995). NY: Weatherhill & The Saint Louis Art Museum.

Pearce C. (2021). *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*. URL: <https://repository.wellesley.edu/islandora/object/ir%3A1617/datastream/PDF/view> (accessed: 10.08.2024).

Shishkina G.B. (2015). *Chai v Yaponii* [Tea in Japan], *Albom Chai. Vino. Poeziya* [Tea. Wine. Poetry. Exhibition catalogue]. Moscow: Gosudarstvennyy Muzei Vostoka. 2015: 48–83. (In Russian)

The Female image 20th century prints of Japanese beauties (2000). Leiden, Tokyo: Hotei Publishing, Abe Publishing.

The Women of Shin Hanga: The Judith and Joseph Barker Collection of Early-Twentieth-Century Japanese Prints, ed. by Allen Hockley (2013). Hanover: Hood Museum of Art.

U Zastavy Odinokoj sosny. Yaponskie pyatistishiya (tanka), Perevod I.A. Boronin [At the Lonely Pine Outpost. Japanese Five-Line Rhymes (Tanka), transl. by Boronina] (2000). Moscow: Tolk. (In Russian)