

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А.Л. Штиглица»**

На правах рукописи

Тягунова Елена Олеговна

**ЯПОНСКАЯ ГРАВЮРА ЭПОХИ МЭЙДЗИ (1868-1912): ТЕНДЕНЦИИ,
МАСТЕРА И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И
ЭТНОГРАФИИ ИМ. ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА) РАН)**

5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Мутья Наталья Николаевна

Санкт-Петербург
2024

Содержание

Введение.....	4
Глава I. Японская гравюра периода Мэйдзи и проблемы ее музеефикации.....	23
1.1 Исторический и культурный контекст развития искусств в эпоху Мэйдзи.....	23
1.2 Традиционные принципы, технологии и жанры в японской гравюре: от периода Эдо к эпохе Мэйдзи.....	31
1.3 Развитие гравюры в период Мэйдзи: традиции и новации.....	37
1.4 Значение эпохи Мэйдзи в истории развития японской гравюры. Критика и исследования.....	43
1.5 Работы мастеров эпохи Мэйдзи в собраниях российских и зарубежных музеев и частных коллекциях. Проблемы атрибуции.....	52
1.6 История формирования и изучения коллекции гравюры МАЭ РАН.....	61
Глава II. Творчество мастеров гравюры эпохи Мэйдзи	67
2.1 Традиционные жанры в гравюре эпохи Мэйдзи и их ведущие мастера....	67
2.2 Творческая биография мастеров традиционных жанров. Собрание МАЭ РАН (Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Утагава Ёсику, Ватанабэ Сэйтэй, Охара Косон).....	81
2.3 Новые жанры и направления в гравюре эпохи Мэйдзи и их ведущие мастера.....	98
2.4 Творческая биография мастеров новых жанров и направлений. Собрание МАЭ РАН (Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката).....	112
Глава III. Японская гравюра эпохи Мэйдзи: жанровое многообразие и проблемы атрибуции (на материале коллекции МАЭ РАН).....	121
3.1. Гравюра традиционных жанров: бидзин-га, якуся-э, катё-га (Цукиока Ёситоси, Кобаяси Киётика, Ватанабэ Сэйтэй, Охара Косон).....	121
3.2. Пейзажная гравюра (Утагава Хиросигэ III).....	131
3.3. Юмористическая жанровая гравюра (Каванабэ Кёсай).....	134
3.4. Иллюстративная гравюра и книжная графика (Утагава Ёсику, Хосай).....	141
3.5 Просветительская и дидактическая гравюра (Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III).....	143

3.6. Военная и репрезентативная ксилография и литография (Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, неизвестные художники).....	156
Заключение.....	170
Список литературы.....	175
Приложение 1	
Список иллюстраций.....	192
Иллюстрации.....	206
Приложение 2	
Глоссарий.....	262
Приложение 3	
Список гравюры эпохи Мэйдзи в собрании МАЭ РАН. Данные описи и базы данных КАМИС.....	266

Введение

Актуальность исследования

Японская гравюра – одна из самых исследуемых и популярных областей японского искусства, наравне с вооружением, традиционной живописью и литературой. Тем не менее, данный раздел японского искусства, охваченный отечественными исследователями, на сегодняшний момент ограничивается в большинстве научных трудов эпохой Эдо (1603–1868). Это время расцвета традиционной ксилографии, эпоха ее становления в качестве ведущего, «стилеобразующего» вида искусства. Однако, интерес с точки зрения развития гравюры представляет и последующая эпоха Мэйдзи (1868–1912), когда произошел ряд масштабных изменений в стране вследствие прекращения более чем двухсотлетнего режима самоизоляции. Это коснулось всех сфер – политики, экономики, культуры и искусства. Всеобщая вестернизация, внедрение западных достижений в промышленности и других сферах повлияло на развитие традиционных искусств. Эпоха Мэйдзи долгое время считалась временем упадка традиционных ремесел, к этой области относилась и ксилография. Лишь к началу XX века гравюру стали относить к сфере искусства, предлагать ее к участию на выставках и ярмарках искусств; изменения произошли и на уровне терминологии. Представители западных стран (художники, коллекционеры и любители азиатской культуры) благодаря своему интересу и популяризации «подняли» японские ремесла на новый уровень, поменяв не только отношение к ним в мире, но и в самой Японии. На протяжении XX века западные исследователи и критики неоднозначно отзывались о гравюре периода Мэйдзи; о нем говорили, как о «периоде упадка», «завершающем периоде в развитии гравюры укиё-э», выделяя лишь несколько мастеров, которые стали «последними» ее представителями. Однако, ряд современных исследований, позволяет по-новому взглянуть на эпоху и проследить основные этапы трансформации искусства и новое его перерождение в начале XX века. Этот этап является важным для понимания линии развития японского искусства в целом, начиная с древних времен до наших дней.

Актуальность исследования обоснована большим интересом со стороны японских и западных исследователей к искусству периода Мэйдзи, в частности, японской гравюры. Начиная со второй половины XX века в зарубежных музеях проходят выставки музейных и частных коллекций гравюры, посвященные, как эпохе в целом, так и отдельным аспектам в развитии гравюры (творчеству избранных мастеров, отдельным тематикам, жанрам и т.д.). К ним можно отнести следующие выставки: «Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection» (1975, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894-95» (1983, Музей изящных искусств Филадельфии), «Demon of painting: the art of Kawanabe Kyosai» (1999, Британский музей, Лондон), «Japan at the Dawn of the Modern Age. Woodblock Prints from the Meiji Era» (2001, Музей изящных искусств Бостона), «A much recorded war. The Russo-Japanese War In History And Imagery» (2005, Музей изящных искусств Бостона), «Conflicts of interest. Art and War in Modern Japan» (2016, Музей искусств Сент-Луиса), «Kyosai: The Israel Goldman Collection» (2022, Королевская академия художеств, Лондон) и многие другие. В Японии также проходили выставки, посвященные периоду Мэйдзи, связи эпох, творчеству отдельных мастеров: 「清親と安治－光線画の時代」 («Киётика и Ясухару – эпоха косэнга», 2012, Художественный музей Хаги, префектура Ямагути), 「明治錦絵×大正新版画 – 世界が愛した近代の木版画 –」 («Нисики-э эпохи Мэйдзи и син-ханга эпохи Тайсё. Современная ксилография, любимая во всем мире», 2020, Исторический музей префектуры Канагава), 「鏑木清方と鰐崎英朋 近代文学を彩る口絵 – 朝日智雄コレクション」 («Кабураки Киёката и Хирэдзаки Эйхо: фронтисписы, украшающие современную литературу», 2021, Мемориальный художественный музей Ота) и многие другие. Сегодня мировые коллекции продолжают пополняться и экспонироваться, с каждым годом раскрывая все новые аспекты данного вида японского искусства.

В России выставок, посвященных непосредственно японской гравюре периода Мэйдзи, по доступным данным, не проходило. Отдельные листы гравюры встречаются в качестве дополнительного материала на выставках, посвященных либо периоду Мэйдзи в целом, либо определенной тематике в японском искусстве или истории: выставка «47 ронинов. Легенда, как искусство»¹ (Музей искусства народов Востока (Москва), 2019), «Пять стихий чая» (Музей искусства народов Востока (Москва), 2022), «Шедевры живописи и гравюры эпохи Эдо»² (ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва), 2018) и другие. На выставках региональных (Воронеж, Краснодар, Самара и др.) музейных и частных коллекций также можно обнаружить японскую гравюру периода Мэйдзи в небольшом количестве, однако, в большинстве случаев необходимы уточнения достоверности заявленных данных, так как анонсы, опубликованные в открытых источниках, вызывают ряд вопросов (ошибки и неточности в употреблении имен, названий, эпох). Гравюра периода Мэйдзи появляется и на нетематических выставках, например, часть литографических гравюр из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина была представлена на выставке «Всеобщий язык»³ (ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва), 2022-2023). Данные гравюры редко изучаются и в силу отсутствия тематического разнообразия тяжело встраиваются в другие профильные и непрофильные выставки.

Обоснованием малоизученности периода Мэйдзи в отечественном искусствознании является тот факт, что гравюры более позднего периода (выходящие за временные рамки периода Эдо) в российских государственных музеях и частных коллекциях по ряду причин представлены в значительно меньшем количестве или отсутствуют вовсе. Можно отметить, что многие работы находятся в российских музеях, но при этом они практически не исследованы и не опубликованы в научных и научно-популярных изданиях. Среди государственных музеев наиболее крупной коллекцией обладает Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва), значительно меньшее

¹ Жиронов Р. 47 ронинов. Легенда как искусство. М.: РИП-Холдинг, 2019. 336 с.

² Хироси Т., Шишкина Г.Б., Юсупова А.И. Шедевры живописи и гравюры эпохи Эдо. М., Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. 348 с.

³ Путеводитель по выставке «Всеобщий язык». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2022. 256 с.

количество гравюр находится в собраниях Государственного музея искусства народов Востока (Москва), Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), отдельные листы и альбомы обнаруживаются в Российской национальной библиотеке (отдел эстампов, Санкт-Петербург) и Российской государственной библиотеке (Москва), а также, вероятно, в небольшом количестве в региональных библиотеках и государственных музеях.

Сегодня большой коллекцией японского искусства в России, посвященного периоду Мэйдзи, обладает также Музей Антропологии и Этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера). Помимо предметов декоративно-прикладного искусства, в собрании представлена и гравюра: это отдельные листы, художественные альбомы и старопечатные книги с изобразительным сопровождением, карты, обучающие материалы и другое. Однако, несмотря на наличие предметов в собрании, данная коллекция практически не систематизирована и не атрибутирована. Благодаря тому, что многие листы поступали музею в дар, сложно систематизировать коллекцию, работы которой различаются: от сборников и листов высокого уровня исполнения, выполненных известными мастерами, до недорогой массовой продукции неизвестного авторства, а также оттисков низкого качества. Кроме того, в коллекцию поступали предметы разного уровня сохранности: часть листов и альбомов находятся в хорошей сохранности или требуют незначительной реставрации и консервации; другая часть практически не подлежит восстановлению или требует значительной реставрации и консервации, особенно это касается гравюр с использованием анилиновых красителей, которые в результате попадания воды растеклись по всей поверхности листа, испортив изображенный на них материал.

В качестве атрибуционного практического материала для исследования, выступает гравюра из собрания музея, которая включает листы и альбомы, выполненные в техниках ксилографии и литографии. Второе требует более детального изучения в силу малоизученности японской литографии (хромолитографии) как в России, так и за рубежом. Эту тенденцию можно объяснить отсутствием интереса у коллекционеров к этой области, так как

литография не имела давней традиции в Японии, как ксилография, и была привезена вместе с другими технологиями в страну. Кроме того, тематика и сюжеты литографических листов немногочисленны, чаще всего ограничиваются пропагандистскими (военная гравюра), поучительными и историческими образами, а также репрезентативными (образы императора и его семьи). Тематика представленных гравюр достаточно широка: военная гравюра, листы на бытовые темы, гравюры-путеводители, жанры пейзажа (*мэйсё-э*), изображения красавиц (*бидзин-га*), актеров (*якуся-э*), «цветы и птицы» (*катё-га*), виды модернизации (*кайка-э*) и изображения иностранцев (*уокогама-э*), различные справочники, словари, открытки.

Часть гравюр, находящаяся в собрании музея, относится к предшествующей эпохе или же являются перегравировками мастеров периода Эдо, но выполненными во второй половине XIX века, потому не вошли в область изучения. В процессе исследования часть гравюр были исключены из общего списка по причине невозможности включить их в ту или иную группу из-за своей малочисленности и тематической неоднозначности. Гравюры низкого уровня сохранности и исполнения также не были включены в данную работу, однако автор обозначает их наличие в собрании. Кроме того, следует отметить, что коллекция насчитывает более 250 единиц хранения, куда входят и многостраничные альбомы, поэтому автором в третьей главе проводится атрибуция и описание избранных работ, наиболее наглядно демонстрирующие особенности того или иного жанра.

Актуальность исследования автор видит в системном и комплексном подходе к изучению японской гравюры периода Мэйдзи (1868–1912), где в качестве практического результата представлена атрибуция коллекции гравюр Музея Антропологии и Этнографии им. Петра Великого,.

Степень научной разработанности темы

В рамках исследования для полного понимания культурного фона, а также для достоверности в интерпретации изображенных сюжетов были рассмотрены труды о философских, религиозных и культурных особенностях Японии. В научной литературе, связанной с японским искусством, на данный момент существует

достаточное количество работ, которые раскрывают, как все эти аспекты влияют на искусство и мировосприятие японцев в целом. Многие авторы исследуют японскую культуру с точки зрения религии и философии, в том числе и затрагивают период Мэйдзи, среди них следует отметить работы А. Н. Мещерякова⁴⁵, Н. Г. Анариной⁶, Т. П. Григорьевой⁷, Нагата Хироси⁸, Г. А. Товстоногова⁹, В. Н. Горегляда¹⁰, О. И. Лебедевой¹¹, Е. Л. Скворцовой¹² и А. Л. Луцкого¹³. А. Н. Мещеряков посвятил несколько своих исследований непосредственно периоду Мэйдзи, историческим событиям эпохи, культурному и социальному фону, складыванию определенного мировосприятия, которое отразилось в произведениях искусства. О. И. Лебедева рассматривает в своей диссертации период Мэйдзи с точки зрения формирования художественной мысли, более подробно раскрывает особенности сложения новой терминологии, а также предлагает перевод концепций ведущих представителей эпохи в области развития и популяризации традиционных видов искусства. Также важными являются исследования, изданные по материалам конференции, проходящих в Институте классического Востока и античности¹⁴, ВШЭ¹⁵, СПбГУ¹⁷ и других.

Следует отметить, что большая часть отечественных исследований, посвященных японскому искусству, затрагивают в большей степени искусство до реставрации Мэйдзи (1868). В этой области важными источниками стали труды

⁴ Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2014. 556 с.

⁵ Путеводитель по выставке «Всеобщий язык». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2022. 256 с.

⁶ Анарина Н. Г., Дьяконова Е. М. Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература, 2003. 262 с.

⁷ Григорьева Т. П. Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. 701 с.

⁸ Нагата Хироси. История философской мысли Японии. Пер. с яп. М.: Прогресс, 1991. 412 с.

⁹ Художественное творчество. Человек - природа – искусство : сборник научных трудов / ред. Г. А. Товстоногов. Л.: Наука, 1986. 272 с.

¹⁰ Горегляд В. Н. Япония: идеология, культура, литература. М.: Наука, 1989. 397 с.

¹¹ Лебедева О. И. Искусство Японии на рубеже XIX-XX веков: взгляды и концепции Окакура Какудзо. М.: РГГУ, 2016. 209 с.

¹² Скворцова Е. Л. Японская эстетика XX века. Антология. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 592 с.

¹³ Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 384 с.

¹⁴ История и культура Японии 11: сборник научных трудов / ред. А. С. Мещеряков. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2018. 436 с.

¹⁵ История и культура Японии. Вып. 12 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, И. А. Оказова; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. 622 с.

¹⁶ История и культура Японии. Вып. 14 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, М. С. Коляды; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. 464 с.

¹⁷ Япония: 150 лет революции Мэйдзи. Исследования российских и зарубежных ученых, посвященных 150-ой годовщине революции Мэйдзи: сборник научных трудов. СПб.: Изд-во Art-xpress, 2018. 849 р.

авторов, исследующих историю искусства Японии в целом, и гравюру укиё-э, в частности. Это работы таких исследователей, как: В. Е. Бродский¹⁸, Б. Г. Воронова¹⁹, Б. П. Денике²⁰, М. В. Успенский^{21,22}, А. И. Юсупова²³, А. В. Савельева²⁴, Е. А. Сердюк²⁵, А. А. Иванова (Курпатова)^{26,27}. Исследователь японского искусства М. В. Успенский в своих трудах раскрывает творчество японских художников периода Эдо, обращаясь к позднему его этапу, тем самым затрагивая художников, которые жили и работали в период Мэйдзи. Б.Г. Воронова, А.И. Юсупова, А. В. Савельева, Е. А. Сердюк, А. А. Иванова (Курпатова) рассматривают в своих трудах традиционную гравюру в разных ракурсах, однако, кратко затрагивают мастеров второй половины XIX века.

К сожалению, на данный момент, существует мало исследований на русском языке, посвященных эпохе Мэйдзи. Среди изданий, в которых косвенно затрагиваются период Мэйдзи и мастеров, работавшие в это время, можно назвать труды авторов, о которых уже говорилось ранее: М. В. Успенский²⁸, Б. Г. Воронова²⁹ в соавторстве с А. И. Юсуповой и Е. С. Штейнером, а также издание Б. Г. Вороновой³⁰ в соавторстве с А. И. Юсуповой и Питером Корницки. Успенский посвящает свою работу в большей мере творчеству Утагава Куниёси, однако также характеризует творчество его учеников, таких как Цукиока Ёситоси

¹⁸ Бродский В. Е. Искусство Японии. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st036.shtml> (Дата обращения 14.01.17)

¹⁹ Воронова Б. Г. Японская гравюра. М.: Изогиз, 1963. 46 с.

²⁰ Денике Б. П. Японская цветная гравюра. М.: Огиз; Изогиз, 1935. 200 с.

²¹ Успенский М. В. Из истории японского искусства: сборник статей. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2004. 142 с.

²² Успенский М. В. Японская гравюра: монография. СПб.: Аврора, 2004. 35 с.

²³ Юсупова А. И. Три века японской гравюры. М.: Государственный музей Востока, 1993. 44 с.

²⁴ Савельева А. В. Мастера японской гравюры. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2007. 208 с.

²⁵ Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17 – 19 веков. М.: Искусство, 1990. 192 с.

²⁶ Курпатова А. А. К проблеме формирования пейзажа в японской гравюре укиё-э в конце XVII – середине XVIII века // Научные труды. Вып. 49. Проблемы развития зарубежного искусства / Ин-т имени И. Е. Репина. СПб., 2019. С. 126-139. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42435814_52275063.pdf (дата обращения: 3.04.2023)

²⁷ Курпатова А. А. Новое и традиционное в перспективной гравюре укиё-э Окумуры Масанобу. К проблеме восприятия западного искусства в Японии в начале XVIII века // Научные труды. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Ин-т имени И. Е. Репина. СПб., 2020. С. 110-120. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44523855_44875771.pdf (дата обращения: 3.04.2023)

²⁸ Успенский М. В. Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава. Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. 225 с.

²⁹ Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М., 2009. 591 с.

³⁰ Воронова Б. Г., Корницки П. Ф., Юсупова А. И. Каталог старопечатных японских книг. М.: Пашков Дом, 2001. 144 с.

и Утагава Ёсику, рассматривает и описывает их работы, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа.

Работа Б. Г. Вороновой и А. И. Юсуповой становится важным вкладом в отечественное искусствоведение и исследования музейных коллекций, так как их труды позволяют понять масштабы собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, а также помочь в атрибуции ряда работ в собрании МАЭ РАН. Благодаря усилению хранителей коллекции, а также приглашенных специалистов, сегодня издание «Японская гравюра XVIII–XIX веков в 2-х томах» является одним из самых значимых каталогов по японской графике в российских коллекциях. Однако, в силу величины собрания, авторам не представлялось возможным поместить многие листы и альбомы коллекции, поэтому на сегодняшний день о размерах собрания, а также о степени их изученности имеют сведения только хранители музея и специалисты, которые занимались или занимаются той или иной коллекцией сегодня. Автору диссертации была предоставлена возможность кратко ознакомиться с базой данных музея, изучить объемы и состав коллекции. Как результат – следует отметить, что все предметы собрания имеют первичную атрибуцию, отдельные листы имеют расширенный комментарий изображений, сюжета, смыслов, что представляет большую ценность для отечественного искусствоведения. Эти данные позволяют адекватно оценить степень изученности гравюры этого периода в отечественных собраниях и опубликованных исследованиях.

Что касается изучения гравюры на Западе, то в силу исторических обстоятельств, крупные музейные и частные собрания активно формировались еще во второй половине XIX века, в связи с чем отдельные произведения и целые коллекции начали изучаться специалистами уже в конце XIX века и продолжают исследоваться и сегодня. Большая их часть находится в США, однако активно формируются частные собрания в Европе и по всему миру, которые в дальнейшем передаются в хранения местных государственных музеев или попадают на аукционы. В качестве источников выступают в первую очередь каталоги выставок и каталоги-резюме, а также статьи ряда исследователей. Таким образом, автор в

своей работе ссылается на труды таких американских и английских исследователей, как: Матти Форрер³¹, Тимоти Кларк³², Фредерик А. Шарф³³, Филип К. Ху³⁴, Андриас Маркс^{35,36}, Джулия Мич-Пекарник³⁷, Эми Ригли Ньюленд³⁸, Дональд Кин³⁹, Басил Стьюард⁴⁰, Хелен Мерритт и Нанако Ямада⁴¹ и других. Исследователи систематизируют информацию о художниках, представляя ее, в зависимости от значимости художника, в кратком или в развернутом виде, часто прослеживая предпосылки появления тех или иных жанров и тем в творчестве художников, а также представляя общую картину развития гравюры укиё-э в условиях модернизации Японии. Тимоти Кларк долгое время (1988–2019) являлся куратором и научным сотрудником отдела Азии Британского музея, именно при его участии были опубликованы многие издания, посвященные творчеству мастеров японской гравюры периода Эдо и Мэйдзи. Фредерик А. Шарф явился одним из немногих представителей, который выступал в роли коллекционера и исследователя. Он передал свою коллекцию Музею изящных искусств Бостона, в исследовании которой помимо него приняли участие и другие крупные специалисты. В связи с уже имеющимися в наше время данными и трудами, современные исследования представляют комплексный анализ более узких тем, тенденций, круга мастеров и их творчества.

Также немаловажными являются труды японских исследователей, которые охватывают разные области гравюры рассматриваемого периода, публикуют уникальные архивные данные, малоизвестные работы и проекты отдельных

³¹ Forrer M. *The Printed Image: The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Cologne: Walther Konig Publishing, 2018. 400.

³² Clark T. *Demon of painting: the art of Kawanabe Kyōsai*. London: British Museum Press, 1999. 192 p.

³³ Sharf A. F., Nishimura M. A., Dobson S. *A much recorded war. The Russo-Japanese War In History And Imagery*. MFA Publications, 2005. 112 p.

³⁴ Philip K. H., Marks A., Dobson S., Hotwagner S., Kaneko M., Paget R. *Conflicts of interest. Art and War in Modern Japan*. Saint Louis Art Museum, 2016. 327 p.

³⁵ Marks A. *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks: 1680 – 1900*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2012. 336 p.

³⁶ Marks A. *Japanese Woodblock Prints*. 40th Ed. Cologne : TASCHEN, 2021. 512 p.

³⁷ Meech-Pekarik J. *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. Weatherhill, 1978. 299 p.

³⁸ Newland A. R. *Time present and time past: Images of a forgotten master: Toyohara Kunichika 1835–1900*. Leiden: Hotei, 1999. 175 p.

³⁹ Keen D., Nishimura M.A., Sarf A. F. *Japan at the Dawn of the Modern Age. Woodblock Prints from the Meiji Era, 1868–1912*. Boston, MFA Publication, 2001. 160 p.

⁴⁰ Stewart B. *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*. Dover Publications, Inc., 1979. 381 p.

⁴¹ Merritt H., Yamada N. *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900–1975*. University of Hawaii Press, 1995. 365 p.

художников гравюры. Среди японских авторов можно назвать: Садамура Кото⁴²⁴³⁴⁴⁴⁵, Досин Сато⁴⁶, Исигами Аки⁴⁷, Окано Мотоко⁴⁸, Хинохара Кэндзи⁴⁹, Иваки Юрико⁵⁰ и других. Садамура Кото с 2016 года является приглашенным специалистом в отделе Азии Британского музея, работала несколько лет вместе с Тимоти Кларком, как и Кларк, большое внимание в исследованиях уделяет творчеству художника Каванабэ Кёсай, рассматривая его в разных ракурсах. Досин Сато, Исигами Аки, Окано Мотока и другие публикуют результаты своих исследований, посвященные разным аспектам развития гравюры в период Мэйдзи (культурным, эстетическим, художественным, отдельным жанрам, направлениям и творчеству мастеров).

Несмотря на наличие исследованного материала, гравюра периода Мэйдзи остается малоизученной в сфере отечественного академического искусствознания: отсутствует целостная картина развития искусства графики в этот период, не раскрыты в полной мере творчество мастеров и в целом художественный язык эпохи. В связи с чем возникает необходимость в устранении пробелов в научном знании, что предопределяет исследовательский контекст настоящей диссертации.

Объектом исследования является японская гравюра периода Мэйдзи (1868–1912).

⁴² Sadamura K. Kawanabe Kyosai and Aesop's Fables: Experiments and New Artistic Dimensions in the 1870s. // Ukiyo-e Art. Tokyo: International Ukiyo-e Society, 2019. Vol. 178. July. P. 5–33. URL: <https://www.academia.edu/40255017> (дата обращения 01.10.2022)

⁴³ Sadamura K. Kyosai: The Israel Goldman Collection. London: Royal Academy of Arts, 2022. 192 p.

⁴⁴ Sadamura K. Kyosai's Animal Circus. London: Royal Academy of Arts, 2022. 115 p.

⁴⁵ Садамура Кото. Каванабэ Кёсай но тэсэн: кёга дэ хираита синдзидай [定村来人. 河鍋暁斎の挑戦: 狂画で拓いた新時代] Садамура Кото. Вызов Каванабэ Кёсай: открытие новой эры направлением кёга. Токио, Издательство Токийского университета, 2023. 488 с.

⁴⁶ Doshin S. Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty. Getty Publications, 2011. 365 p.

⁴⁷ Ishigami A., Buckland R. The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years // Japan Review, 2013, No. 26, Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature (2013). Pp. 37-55. URL: <https://www.jstor.org/stable/41959816> (дата обращения 19.12.2022)

⁴⁸ Окано Мотоко. Монбусё: хакко: нисики-э но кэнкю: [岡野素子「文部省発行錦繪」の研究]. Окано Мотоко. Японская цветная гравюра, выпущенная Министерством образования. Японские искусствоведения, т. 2, 2002. С. 17-31

⁴⁹ Хинохара Кэндзи. Сэнсо то укиё-э [日野原 健司. 戦争と浮世絵] Хинохара Кэндзи. Война и укиё-э. Токио, Издательство Ёсэнся, 2016. 127 с.

⁵⁰ Иваки Юрико. Цукиока Ёситоси: Бакумацу то Мэйдзи о икита кисай укиё-э-си [切友里子. 月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師] Иваки Юрико. Цукиока Ёситоси: гениальный художник укиё-э, живший в период Бакумацу (конец периода Эдо) и Мэйдзи. Токио, Издательство Хэйбонся, 2012. 191 с.

Предмет исследования – стилистические, иконографические и семантические особенности гравюры периода Мэйдзи.

Цель работы – выявление и анализ стилистических, иконографических и семантических особенностей гравюры периода Мэйдзи на материале коллекции МАЭ РАН.

Задачи исследования:

1. Охарактеризовать культурно-исторический контекст развития искусств в период Мэйдзи;
2. Дать стилистическую, жанровую и технологическую характеристики гравюры укиё-э эпохи Эдо как предтечу гравюры эпохи Мэйдзи;
3. Исследовать составы отечественных и зарубежных коллекций гравюры периода Мэйдзи в аспекте их репрезентативности по школам, мастерам, жанрам и сюжетам, делая особый акцент на коллекцию МАЭ РАН;
4. Раскрыть и проанализировать в стилистическом, иконографическом и семантическом аспекте творчество художников традиционных и новых жанров гравюры эпохи Мэйдзи;
5. Выявить и раскрыть жанровое и тематическое разнообразие японской гравюры периода Мэйдзи, провести классификацию гравюры на основе коллекции МАЭ РАН;
6. Провести историко-искусствоведческую атрибуцию гравюры в коллекции МАЭ РАН, уточнить датировки, авторство и названия, ориентируясь на известные аналоги из зарубежных музейных и частных коллекций.

Источниками и материалами для работы послужили:

- Публикации, монографии, российские и зарубежные печатные издания, направленные на изучение японской гравюры изучаемого периода, а также смежных с ней тем, касательного японского искусства в целом и гравюры укиё-э;
- Отечественные и зарубежные публикации, книги и монографии, электронные ресурсы, посвященные гравюре рассматриваемого периода –

музейные и частные коллекции, электронные каталоги, базы данных, ресурсы с архивными материалами;

– Каталоги выставок на базе частных коллекций и собраний музеев, проходивших в России, Европе, Америке, Англии и Японии;

– Литература справочно-энциклопедического характера на русском, английском и японском языках, посвященные японской гравюре на дереве, технологическим деталям, жанрам, и другой терминологии, относящейся к области ксилографии;

– Гравюры и репродукции в собраниях отечественных и зарубежных государственных музеев, и частных коллекциях.

Методология и методы исследования

В диссертационной работе использован комплекс методов современного искусствознания и исторических методов, направленных на теоретическое и историко-художественное осмысление развития японской традиционной гравюры во второй половине XIX – начале XX вв.

- 1) Культурно-исторический метод позволяет рассматривать произведения японской графики в контексте разных периодов, исторических событий, как визуальную энциклопедию той или иной эпохи, раскрывающую культурные и национальные особенности страны;
- 2) Стилистический метод позволяет определить стилистику и степень заимствования художественных приемов (построения композиции, пространства, планов, эксперименты с цветом и формой, и т.д.) из западноевропейского и японского традиционного искусства;
- 3) Иконографический метод раскрывает принципы и закономерности построения тем и сюжетов в японской гравюре, образную систему, характерные мотивы в их соотнесенности с историческими, религиозными, философскими и литературными источниками;
- 4) Сравнительно-типологический анализ позволяет провести классификацию, выявить типологию на основе сравнительного

анализа (по эпохам, жанрам, школам, отдельным художникам и т.д.), а также найти подтверждение авторства тех или иных работ в процессе атрибуции произведений;

- 5) Биографический метод ставит целью изучение закономерностей и динамики социальных и художественных процессов на основе реконструкции и анализа данных о развитии художественных школ и творчества отдельных мастеров.

В ходе исследования посредством анализа исторических, социальных и художественных явлений и тенденций, творчества мастеров в контексте развития художественных школ, автор диссертации раскрывает следующие определения гравюры:

- 1) Гравюра как феномен культуры, которая воплощает особенности национальной картины мира;
- 2) Гравюра как социальный феномен, в ее связи с актуальными и злободневными темами и сюжетами, мотивами жизни общества;
- 3) Гравюра как исторический феномен, позволяющий рассматривать социальное, духовное и культурное развитие в исторической динамике;
- 4) Гравюра как художественный феномен, в котором отражаются художественные искания времени, воплощающиеся в языке искусства;
- 5) Гравюра как сложное синтетическое произведение искусства, которое включает в себя визуальное и контекстуальное содержание, формируется в процессе взаимодействия индивидуальных художественных методов и традиции художественных школ.

Автор диссертации также использует лингвистический подход, который позволяет уточнить терминологические особенности, правильность транслитерации отдельных терминов, названий, имен с японского на русский язык⁵¹.

⁵¹ Приводится терминология, а также перевод текстов с японского языка, следуя системе Е. Д. Поливанова, долгота гласных обозначена двоеточием. Общепринятые термины не дублируются в японском написании, термины, редко встречающиеся в изданиях, дублируются в японском написании и при необходимости сопровождаются

Научная новизна диссертационной работы заключена в систематизации источников о развитии японской гравюры периода Мэйдзи, как на русском, так и на иностранных языках. Автор вводит в научный оборот новые факты, имена и произведения, не указанные ранее в научных отечественных изданиях. Проводится комплексное исследование формирования и степени изученности отечественных и зарубежных коллекций, предоставляется более глубокий взгляд на искусство периода Мэйдзи посредством междисциплинарного подхода к изучению коллекции, атрибуции и интерпретации изображенных сюжетов. В результате, автором уточняются имена, датировки и сюжеты, что позволяет более широко взглянуть на качество и уровень отечественных собраний.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что материалы исследования способствуют расширению представления о японском искусстве эпохи Мэйдзи (1868–1912), в частности, о японской гравюре. Автор вводит в научный оборот архивные источники и современные труды западных и японских исследователей, содержащие обширный искусствоведческий, исторический, культурологический и этнографический материалы, не нашедшей отражения в отечественной научной литературе. Кроме того, работа привлекает результаты исследований отечественных авторов смежных областей, позволяющих глубоко раскрыть суть изучаемого материала. Автор диссертации систематизирует имеющиеся сведения из разных источников, касательно терминологической составляющей гравюры (наименования жанров, тематик, техник и художественных приемов). Также был выполнен не только перевод названий серий и листов, но приведено японское написание и транслитерация на русский язык для возможности прочтения и сравнения вариантов перевода тех или иных названий в исследованиях на иностранных языках. Работа может обогатить основу будущих теоретических

транслитерацией на русский язык. Все подписи и надписи, присутствующие на гравюрах (названия серии, листа, автора, издателя и пр.), по возможности прочтения дублируются в японском написании (в том стиле, который предлагается художником, а не в формате современного японского языка, например, для слова «страна», используется старое написание – 國 (коку), а не современное с тем же чтением – 国 (коку)), а также производится транслитерация на русский язык с общепринятым специфическим чтением отдельных терминов и долготой гласного звука.

исканий в области японского искусства XIX–XX веков, расширить представление о гравюре и о ее роли в японской культуре.

Практическая значимость работы заключается в том, что исследование позволит МАЭ РАН систематизировать коллекцию и публиковать произведения в различных изданиях, предлагать их к экспонированию, как в залах музея в качестве основной или временной экспозиции, так и на иных отечественных и зарубежных площадках. Исследование может служить материалом для написания учебного пособия по искусству графики эпохи Мэйдзи.

Структура работы

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования, а также спецификой изучаемого материала, который должен быть распределен тематически и объединен общей проблематикой. Диссертация содержит основной текст: введение, три главы, заключение и список основной используемой литературы, источников и интернет-ресурсов. А также приложения 1-3, в которые вошли исследуемые в данной работе гравюры (список иллюстраций, иллюстрации), научный аппарат исследования (глоссарий) и список гравюры в собрании МАЭ РАН (на основе информации из описей и базы данных КАМИС).

Первая глава исследования посвящена характеристике развития гравюры в период Мэйдзи и раскрытию проблемы ее музеефикации. Глава включает в себя шесть параграфов. В первом параграфе дан исторический и культурный контекст развития искусств в этот период, во втором представлена характеристика предшествующего периода – Эдо, описано формирование основных принципов, технологий и жанров. В третьем параграфе автор обращается к периоду Мэйдзи, раскрывая произошедшие изменения в области гравюры в связи с западным влиянием и открытием страны. Четвертый параграф представляет собой анализ критики и значения эпохи Мэйдзи в развитии традиционной гравюры, рассмотрены ключевые труды крупных исследователей гравюры, как зарубежных, так и отечественных. В шестом параграфе автор обращается к коллекции МАЭ РАН, описывая состояние собрания, представляя данные описей, включающие сведения

о получении и передаче предметов от собирателей в хранение музея, количества предметов, их состояния сохранности и других данных.

Вторая глава посвящена творчеству крупных представителей гравюры периода Мэйдзи. Логически глава делится на четыре параграфа. В первом параграфе рассматривается творчество мастеров, которые стали приверженцами традиционных жанров, тех, кто в большей мере продолжал использовать в своей работе традиционные принципы и приемы. Среди мастеров, которых можно отнести к традиционалистами, следует назвать крупнейших представителей: Тоёхара Кунитика, Тоёхара Тиканобу, Утагава Ёсику, Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Огата Гэкко, Сибата Дзэсин. Во втором параграфе рассматривается творчество мастеров, чьи работы представлены в собрании МАЭ РАН. Далее автор обращается к творчеству художников, которые стали яркими представителями новых жанров, появившихся в результате трансформации страны. Среди мастеров, обращавшихся к новым жанрам, следует назвать: Утагава Садахидэ, Утагава Ёситора, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ, Ватанабэ Нобукадзу, Цукиока Когё. Четвертый параграф обращен к творческой биографии художников новых жанров, чьи работы представлены в собрании МАЭ РАН.

Третья глава представляет собой практическую часть работы, а именно – исследование гравюр в коллекции МАЭ РАН: систематизацию, атрибуцию, искусствоведческое описание, перевод подписей и надписей, определение исторической значимости и верности передаваемых событий, сравнение аналогов и сохранности. В рамках изучения коллекции автором диссертации приводятся как произведения известных мастеров, таких как: Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Кобаяси Киётика, Утагава Ёсику, Ватанабэ Сэйтэй, Охара Косон, Мидзуно Тосиката. Так и менее известных, таких как: Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III, а также неизвестных художников. В рамках главы рассматривается краткая история развития литографии (хромолитографии) в Японии, а также анализируются отдельные листы собрания МАЭ РАН.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Особенности творческого метода японских мастеров гравюры эпохи Мэйдзи (стиль, образность, технологии, семантика), выраженные в сохранении традиционности; внедрении новых формально-стилистических принципов, основанных на методах западной школы живописи и графики; синтезе западных и восточных принципов под влиянием активной вестернизации всех сфер деятельности Японии.
2. Основные принципы коллекционирования (по тематике, роду деятельности, интересам, статусу), исследования и атрибуции произведений гравюры периода Мэйдзи, основанные на изучении и сопоставлении отечественных и зарубежных собраний.
3. Классификация и типология по жанрам, темам и назначению японской гравюры периода Мэйдзи, позволяющая систематизировать собрание МАЭ РАН, определить степень репрезентативности коллекции по школам, мастерам, жанрам и сюжетам; раскрыть художественную, историческую, социологическую и антропологическую ценность; выявить интерес и цель собирателей, передававших свои коллекции в собрание МАЭ РАН с конца XIX по XX вв.
4. Атрибуция произведений графики эпохи Мэйдзи на основе комплексного подхода, включающего в себя культурно-исторический, иконографический, стилистический и сравнительно-типологический методы, а также использование лингвистического подхода для уточнения культурологических и языковых аспектов при интерпретации изображенных сюжетов.

Апробация результатов исследования

Основные результаты исследования были представлены на научных конференциях, изложены в публикациях, в том числе в рецензируемых изданиях. Промежуточные результаты были представлены в докладах на тринадцати научных конференциях: «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» (СПбГУП, 2018, 2019, 2022); «Кюнеровские

чтения» (МАЭ РАН, 2020); «Радловские чтения» (МАЭ РАН, 2022); «Месмахеровские чтения» (СПбГХПА, 2019); «История и культура Японии» (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2020, 2021, 2022, 2023); «Научная весна» (ГИИ, 2021, 2022); Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2021» (МГУ, 2021); «Проблемы изучения восточных коллекций» (Государственный музей искусства народов Востока, 2022); «Современное искусство Востока: вызовы и реакции» (ГИИ, Институт классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Государственный музей Востока, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2022).

Промежуточные результаты были опубликованы в пяти научных изданиях, входящих в перечень журналов РИНЦ: Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок». СПб.: СПбГУП (2019⁵², 2022⁵³); Месмахеровские чтения – научно-исследовательские работы аспирантов и студентов: материалы международной научно-практической конференции (2019⁵⁴, 2021⁵⁵); Ученые записки: сб. науч. тр. молодых ученых, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица» (2022⁵⁶). Пять статей по теме исследования были также опубликованы в изданиях, входящих в перечень ВАК и Scopus: Журнал ЭТНОГРАФИЯ /

⁵² Тягунова Е. О. Основные тенденции в развитии японской гравюры укиё-э после реставрации Мэйдзи (1868-1912) // Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок». СПб.: СПбГУП, 2019. С.141-143.

⁵³ Тягунова Е.О. Творчество Исии Хакутэй в контексте развития японской гравюры начала XX века // Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок». СПб.: СПбГУП, 2022. С. 120-122.

⁵⁴ Тягунова Е. О. Творчество японских мастеров гравюры укиё-э в начале XX в. в контексте развития и изменения традиционных жанров // Месмахеровские чтения – 2019: научно-исследовательские работы аспирантов и студентов: материалы международной научно-практической конференции. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2019. С. 137-144.

⁵⁵ Тягунова Е.О. Развитие традиционных жанров в японской гравюре в начале эпохи Мэйдзи (1868-1912): основные тенденции и мастера // Месмахеровские чтения – 2021: научно-исследовательские работы аспирантов и студентов: материалы международной научно-практической конференции. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2021. С. 521–528.

⁵⁶ Тягунова Е.О. Рецензия на книгу Филипа К. Ху и Андреаса Маркса «Конфликт интересов. Искусство и война в современной Японии» // Ученые записки: сб. науч. тр. молодых ученых / науч. ред. Р. А. Бахтияров; сост. А. С. Ергина; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». Санкт-Петербург: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 40-45.

ETNOGRAFIA (2020⁵⁷, 2024⁵⁸), Журнал Художественная культура (2021⁵⁹),
Вестник РГХПУ – Академия Строганова (2022⁶⁰, 2023⁶¹).

⁵⁷ Тягунова Е.О., Сеницын А. Ю. Традиция пейзажной гравюры син-ханга в этнокультурном контексте трансформации японского общества конца XIX — первой половины XX в. (на примере творчества Кавасэ Хасуй) // Журнал ЭТНОГРАФИЯ / ETNOGRAFIA. 2020. № 1 (7). Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2020. С. 6–21.

⁵⁸ Сеницын А. Ю., Тягунова Е. О. Гравюры серии «Кёсай хякудзу» Каванабэ Кёсай как визуальный источник по этнической культуре японцев второй половины XIX в. (по материалам МАЭ РАН) // Этнография. 2024. №1 (23). С. 55-85.

⁵⁹ Тягунова Е. О. Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века в контексте влияния западного искусства // Художественная культура. 2021. № 4 (39). С. 198–215.

⁶⁰ Тягунова Е. О. Художник Каванабэ Кёсай как яркий пример становления творческой личности в период Мэйдзи (1868-1912) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. РГХПУ, 2022. № 4. Часть 1. С. 262–277.

⁶¹ Тягунова Е. О. Жанр военной гравюры (сэнсо-э) в японском искусстве периода Мэйдзи (1868-1912): формирование, тенденции и влияние // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. РГХПУ, 2023. № 4. Часть 2. С. 369–379.

Глава I. Японская гравюра периода Мэйдзи и проблемы ее музеефикации

1.1 Исторический и культурный контекст развития искусств в эпоху Мэйдзи

В японском летоисчислении период Мэйдзи датируется 1868–1912 годами, названный в честь девиза правления нового императора, взошедшего на престол. Это важный этап в истории Японии, когда переоценке и изменению подверглись все прежние социокультурные устои, формировавшиеся столетиями. Предшествующий период – Эдо (1603–1868) стал временем длительной более чем двухсотлетней самоизоляции, когда все контакты с внешним миром были сильно ограничены, а представления о нем были далеки от действительности. С одной стороны, это было мирное время, когда было сформировано централизованное государство, развивались и процветали национальные формы творчества (литература, поэзия, гравюра, живопись, архитектура). Однако, с другой стороны, к середине XIX века японцы осознали свою «отсталость» на фоне западных стран с их передовыми технологиями и промышленностью. Поэтому, для новой эпохи стала характерна «гонка» за Западом в попытках избавиться от стыда перед иностранцами⁶² за свою неграмотность, непросвещенность и несовершенство во многих сферах. Но эта гонка позволила в кратчайшие сроки вывести Японию в один ряд с передовыми мировыми 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, которое нашло свое новое воплощение в конце XIX – начале XX века.

На протяжении периода Эдо страной управляло военное правительство (сёгунат или *бакуфу*) во главе представителей династии Токугава. Несмотря на то, что закрытие страны и установление централизованного государства обеспечило развитие внутренней торговли, искусств и ремесел, формирование национальной идентичности, к середине XIX века политика консерватизма и изоляции –

⁶² Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2009. С. 318.

«изгнание варваров» – не могла продолжать существовать в новых реалиях по многим причинам. В Японии назревали социально-экономические проблемы, которые являлись свидетельством глубоких противоречий внутри страны. Острое недовольство проявлялось в крестьянских восстаниях, бунтах и вооруженных выступлениях. Это распространялось не только на низшие сословия, торговая, промышленная буржуазия, а также самурайские сословия активно участвовали в подобных акциях. Такое положение в стране вынуждало правительство постоянно менять курс реформ, которые не приносили значительных результатов. Оппозиция активно действовала и в идеологическом плане, стремясь показать «незаконность» правления сёгуната, и призывало установить «законного» правителя – императора.

Помимо этого, происходило сильное давление со стороны европейских стран; представители стран Запада, окружившие границы Японии, требовали установления торговых отношений. Японцы пытались избежать заключения каких-либо договоров, которые могли бы подорвать их политику изоляции, но, под угрозой американского правительства, в лице эскадры коммодора Метью Перри, Япония была вынуждена подписать договор, по которому американские корабли получили право захода в порты Симода и Хакодате. После подписания, с Японией стали активно заключать договоры Россия, Англия, Голландия и Франция. Подобные действия завершили длительную изоляцию страны, но в то же время стали началом нового этапа, который превратил Японию в зависимое государство.

Сложившаяся ситуация вызывала все большее недовольство внутри страны. Крестьянские восстания и самурайские выступления усилились, а недовольство политикой сёгуната по отношению к иностранцам, выливалось в стихийные и организованные выступления против представителей Запада. Вместе с этим стали проходить митинги среди тех, кто побывал за границей и выступал за необходимость скорейшей перестройки всех сфер жизни – политической, экономической и социальной – с ориентацией на западное прогрессивное общество.

1860-е годы стали временем гражданской войны (1863–1868) и свержением власти сёгуната. В 1867 году умер император Комэй, и его место занял четырнадцатилетний преемник Муцухито, который не мог выступать серьезным

противником. Это сыграло на руку дворянско-буржуазному блоку, который от лица императора стал вести борьбу с тогда действующим сёгуном Кэйки. В результате продолжительных действий в 1867 году сёгунат Токугава пал, и было учреждено новое правительство с императором в качестве его главы. Пришедшее к власти правительство возглавил император Муцухито, девизом нового правления стало «Мэйдзи» то есть «Просвещенное правление», а события 1867–1868 годов получили название «*Мэйдзи иисин*» или «Рестаурация Мэйдзи».

Усилия нового правительства были направлены не только к военной мощи, японцы стремились и к изучению политической, юридической и экономических систем. Был принят ряд мер по «культурному просвещению», включая полное уничтожение закостенелых классовых различий. Правительство предприняло также инициативу в принятии конституционной системы, введя в 1889 году императорскую конституцию Мэйдзи и утверждая строй конституционной монархии.

После революции Мэйдзи, в 70-е годы XIX века Япония вступила на путь капиталистического развития и к началу XX века стала наиболее сильным и экономически развитым государством в Азии. Развитие капитализма в Японии шло значительно быстрее и интенсивнее, чем в европейских странах. Такой быстрый переход от феодализма к капитализму и империализму наложил свой отпечаток на экономическую, социальную, а также духовную жизнь. Тем не менее, пережитки феодализма, как в хозяйственной, так и в общественно-политической жизни Японии сохранились вплоть до середины XX века. «Но вместе с готовыми формами государственности, взятыми у европейцев, происходило также заимствование чисто внешних, формальных признаков. Происходила ломка привычного взгляда на различные явления, ломка устоявшегося уклада жизни»⁶³. 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. Многие молодые люди были посланы учиться в Европу, а по возвращении на

⁶³ Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 11

родину, они должны были познакомить Японию с современной европейской наукой и культурой.

Востоковед, переводчик и литератор Лафкадио Хирн, известный в Японии под именем Коидзуми Якумо, во время своего пребывания в Японии, куда он уехал в 1890, делал ряд заметок и наблюдений, относительно уклада жизни и тех изменений, которые произошли в Японии в период Мэйдзи. Так как он в большей мере симпатизировал японцам, то в его рассуждениях можно обнаружить, с одной стороны, сожаления об утрате традиционной культуры, но в то же время некую гордость за умение японцев сопротивляться западному натиску: «Следует сказать, что Япония ничего не взяла из чистого подражательства. Она приняла на вооружение только то, что способно было принести ей пользу. При этом благодаря мудрейшему законодательству она весьма бережно распоряжалась собственным прошлым. Она не приняла западный образ жизни, западную архитектуру и западную религию, поскольку принятие чего-либо из этого, особенно религии, послужило бы уменьшению, а не приращению ее силы»⁶⁴. В искусстве наблюдаются те же черты, что описывает Лафкадио Хирн, несмотря на то что сам Хирн в некоторых своих изложениях говорит о «мертвом искусстве»⁶⁵, вероятно, таким образом демонстрируя любовь ко всему традиционному и неприязнь к нововведениям. Многое, поначалу взятое как подражательство, в дальнейшем было трансформировано в нечто новое, но обладающее национальными чертами.

Искусство, также как и другие сферы, стало проникаться идеями и образами, пришедшими из Европы. В это время возникает понятие «*киндай бидзюцу*», то есть искусство нового времени, связанное с европейским влиянием. Само понятие «искусство» («*бидзюцу*», 美術), в котором подчеркивался иероглиф «красота» (*би*, 美), появилось лишь в эпоху Мэйдзи по аналогии с западной терминологией в сфере искусства. До этого существовали определения – «*гэйдзюцу*» (芸術, сценические искусства) и «*гидзюцу*» (技術, ремесленные искусства), в которых

⁶⁴ Хирн Л. Япония эпохи Мэйдзи / Лафкадио Хирн (Коидзуми Якумо). М.: Ломоносовъ, 2020. С. 157–158.

⁶⁵ Хирн Л. Япония эпохи Мэйдзи / Лафкадио Хирн (Коидзуми Якумо). М.: Ломоносовъ, 2020. С. 117.

подчеркивалось «мастерство» (*шю, 技*), а не красота. Так как в период Эдо контакты с внешним миром были ограничены, то не возникало необходимости в самоопределении себя как нации, со своими национальными уникальными чертами и традицией. Именно в искусстве было возможным продемонстрировать все аспекты и особенности культуры, формировавшейся веками. Япония, как одна из самых молодых восточных стран, на протяжении своей истории заимствовала политические и экономические модели у Китая; религиозные догмы, философские представления и различные формы творчества также попадали в Японию от восточных соседей – Китая, Корея, Индии. Отсюда, возникает вопрос относительно самобытности японской культуры, однако, на протяжении всего своего существования Япония вбирала опыт и знания других стран, синтезировала их с национальными чертами, в результате чего появлялось нечто новое, что последующими поколениями воспринималась как часть национальной традиции.

Многие вопросы, связанные с самоопределением японского искусства как такового, выходом из ремесленной сферы в область искусства и включение его в общемировую парадигму «истории искусства», напрямую влияют на самосознание японцев, ощущение себя в мире. Этот вопрос наиболее подробно разбирает в своем труде О.И. Лебедева («Искусство Японии на рубеже XIX-XX вв.», 2016⁶⁶), анализируя данный феномен, в частности, через деятельность крупных теоретиков и практиков искусства – Эрнеста Феноллозы (1853-1908) и Окакура Какудзо (1863-1913). Их масштабная работа в сфере сохранения национальных форм творчества, активная педагогическая деятельность и теоретические труды позволили сформировать представление о японском искусстве в мире.

О. И. Лебедева пишет: «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

⁶⁶ Лебедева О. И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков: взгляды и концепции Окакура Какудзо. М.: РГГУ, 2016. 209 с.

связывавшую искусство с нацией и этничностью»⁶⁷. То есть это говорит о серьезном пересмотре всех укладов и ценностей, и попытке переформировать историю развития традиционных искусств и ремесел под западную модель, чтобы не выглядеть в глазах Запада отсталой страной, а встать с ними в один ряд.

В 70 – 80-е годы 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. В то же время «японские художники впервые получили возможность ездить в западные страны и своими глазами увидеть произведения искусства во всем многообразии исторического развития национальных школ, убедиться в существовании шедевров великих мастеров, воплощавших высшие духовные устремления европейской культуры»⁶⁸. На этом этапе происходило только 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»⁶⁹. Однако западная культура распространялась и глубоко затрагивала жизнь людей. И чаще всего это проходило двумя путями: столкновение между двумя культурами приводило либо к содействию, либо, как чаще всего в искусстве, к сращиванию форм, преобразование во что-то новое, как технически, так и стилистически.

В изобразительном искусстве так же наблюдались изменения, выраженные в смене курса официальной политики. В этой сфере наглядно демонстрируется связь художественных течений с политической обстановкой и общей идеологической ориентацией общества. Интерес к европейской живописи начал проявляться среди японцев еще до реставрации Мэйдзи при режиме Токугава. Но именно после

⁶⁷ Лебедева О. И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков: взгляды и концепции Окакура Какудзо. М.: РГГУ, 2016. С. 15–16.

⁶⁸ Николаева Н. С. Япония Европа. Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 196.

⁶⁹ Sullivan M. The meeting of Eastern and Western Art. From the sixteenth century to the present day. London: Thames a. Hudson: Cambridge (Mass.), 1973. P. 119.

реставрации были установлены связи с европейскими странами, стала возможна учеба за границей, а, следовательно, занятия европейской живописью получили широкое распространение и официальное признание.

Повальное увлечение европейскими новшествами в первое десятилетие после революции сопровождалось неким пренебрежением к традиционным национальным ценностям. Такая ситуация привела к тому, что художники японских классических школ и мастера традиционных художественных ремесел лишались поддержки и средств к существованию. На первое место выходит живопись, которая делится на две группы – *ёга* и *нихонга*. Термин «*ёга*» – дословно переводится как «картины в европейском стиле», представляет собой картины, написанные японскими художниками, но выполненные с учетом европейских традиций, техник и материалов. Считается, что первые европейские картины были ввезены в Японию в конце периода Муромати вместе с христианскими миссионерами, искусство нашло свое развитие, но ненадолго. Лишь в эпоху Мэйдзи *ёга* приобрела полноценное название и самостоятельность, стали появляться новые школы, возможности изучать европейское искусство за границей и так далее. В связи со сложившимися обстоятельствами многие традиционные школы утратили свою популярность и стали исчезать. Для сохранения национальной самобытности был создан синтетический стиль, который вобрал в себя все лучшие особенности школ Кано, Римпа и Маруяма-Сидзэ, при этом сочетая их с европейскими нововведениями. Такой стиль получил название *нихонга*, который дословно можно перевести как «картины в японском стиле». Он подразумевал под собой использование традиционных материалов (тушь, минеральные пигменты и водорастворимые краски), но позволял полную свободу в выборе сюжета.

Помимо живописи и гравюры стало активно видоизменяться и декоративно-прикладное искусство. До эпохи Мэйдзи те немногие японские изделия, попадавшие в Европу через голландских и китайских торговцев, представляли собой произведения лакового искусства, керамики и фарфора. Начиная с середины XIX века, предметы декоративно-прикладного искусства были представлены на

двух международных выставках в Лондоне (в 1851 и 1862 годах), когда Япония принимала участие в подобных событиях еще неофициально, а также на Всемирной выставке в Париже в 1867 году – официально от имени правящего сёгуната. После реставрации Мэйдзи новое правительство последовало примеру своих предшественников и отправило коллекцию предметов искусства на Всемирную выставку в Вене в 1873 году. Это стало триумфом для Японии, так как все предметы, включая сам павильон и даже камни в составленном саду, были раскуплены. Участие способствовало развитию торговых отношений; стали появляться заказы от западных компаний на предметы декоративно-прикладного искусства, а также от частных коллекционеров и любителей. В результате чего, в Японии стал формироваться свой рынок искусства, стали появляться поручители, кураторы и арт-дилеры, которые занимались позиционированием и популяризацией мастеров на Западе.

Несмотря на то, что творчество многих мастеров было связано с экспортом, они не ориентировались в создании своих изделий только на западные вкусы; это был своеобразный синтез искусств Запада и Востока. Первые эксперименты 1870-х годов не всегда были удачными, мастера были дезориентированы происходящими изменениями, потому к произведениям этого времени применим термин «эkleктика». Тем не менее, эти годы стали важным этапом в поисках национальной индивидуальности. К 1880 годам произошли изменения во всех отраслях: применялись новые красители и виды декорирования, синтез западных и восточных традиций в работах мастеров становится более органичным. Последний переломный этап относится к 1890-м годам, когда произведения мастеров, наконец, достигли единства формы и декора, вместо обилия декоративных элементов пришло понимание внутреннего пространства и гармонии; появилось отношение к вещи, как к единой сущности, а не как к пространству для демонстрации своей виртуозности⁷⁰. На рубеже 1900-х годов состоялась Всемирная выставка в Париже,

⁷⁰ Impey R. Oliver, Fairley Malcolm. Meiji No Takara – Treasures of Imperial Japan. Vol. II. Metalwork Part I. Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Kibo Foundation, 1995. 278 p.

на которой появились произведения, зарождавшегося в Европе стиля модерн; он во многом возник именно под влиянием японского искусства.

Следовательно, можно отметить, что период Мэйдзи и происходящие в это время изменения в стране, отложили значительный отпечаток на всю сферу искусства. Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и даже архитектура видоизменялись в попытках сохранить свою актуальность времени, найти отклик в среде западных ценителей. Мастера находились одновременно на позиции радикализма и консерватизма, между тем, что уже было проверено временем и тем, что соответствует современным вкусам. В результате чего страна выходила на новый этап развития творческой мысли, происходила ассимиляция новых для Японии форм творчества, но при этом с сохранением национальной идентичности.

1.2 Традиционные принципы, технологии и жанры в японской гравюре: от периода Эдо к эпохе Мэйдзи

Традиционная японская гравюра укиё-э сложилась и достигла своего расцвета в середине XVII века. Как и многое в Японии, основные принципы и технологии создания гравюры попали в страну из Китая. Это произошло благодаря распространению буддизма – учения предполагали распространение религиозных текстов, которые отпечатывались в технике ксилографии. В эпоху Эдо с расцветом городской культуры (*тёмин бунка*), стали активно развиваться торговля и ремесленное производство. Купцы и ремесленники представляли собой социальный слой, который был относительно свободен, а также имел материальный достаток. Именно в этой среде стала формироваться гравюра укиё-э, которая отвечала всем запросам современного общества. Возникшая на стыке живописи и ремесла, она обладала всеми признаками массового искусства: тираж, доступность, дешевизну и соответственно популярность. В сравнении с живописью, гравюра стала более простой и понятной в своем содержании, художественные образы были направлены на общедоступные темы, избегая лишних деталей и философских подтекстов.

Само слово «укиё» первоначально имело буддийское понимание и переводилось как «быстротечный», «изменчивый», в значении непостоянства и неустойчивости человеческой жизни. В эпоху Эдо термин обрел дополнительные значения, его стали понимать, как «быстротечный мир наслаждений» или «современные нравы и обычаи простого народа». Известный буддийский священник и писатель – Асаи Рёи, очень точно изложил в своей книге «Укиё моногатари» суть трансформации термина: «В прошлом слово «укиё» использовалось для обозначения бременной жизни, в которой все совершается вопреки надеждам человека: теперь же оно приобрело значение «изменчивый» вместо «бременный», и само понятие укиё стало обозначать манящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновеньем, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде»⁷¹.

Как отмечалось ранее, долгие годы гравюра в Японии не считалась произведением искусства. В отличие от живописи, гравюра была больше направлена не на элитарного, а на массового зрителя. В начале своего развития она создавалась для рекламы и развлечения – это красочные афиши для постановок театра Кабуки или яркие образы красавиц квартала Ёсивара для привлечения новых посетителей. Кроме того, образы на гравюрах стали репрезентацией модных тенденций, нравов, канонов красоты, эстетических принципов и идеалов. Гравюра использовалась для украшения стен, раздвижных перегородок и дверей; в качестве познавательного и развлекательного материала. Гравюру укиё-э называют «визуальной энциклопедией» периода Эдо, потому что именно в ней наиболее полно отразился дух эпохи, суть городской культуры, получившей такое широкое распространение в этот период.

Что касается технологии создания гравюры, то вплоть до XX века в Японии развивалась только обрезающая гравюра на дереве, изначально черно-белая (*сумидзури-э*), затем стали появляться различные техники раскрашивания от руки, и наконец, многоцветная, которая получила название – «*нисики-э*» или «парчовые

⁷¹ Японская классическая ксилография XVIII–XIX веков. URL: http://japaneseprints.ru/reference_materials/articles/public1.php (дата обращения 14.04.2019)

картины». Процесс перехода от черно-белых гравюр к цветным, который окончательно произошел лишь в середине XVIII века, сопровождался появлением разных форм ручного окрашивания. Так, к наиболее раннему способу окрашивания относятся гравюры *тан-э* (раскрашенные киноварью), *бэни-э* (раскрашенные красным пигментом – *бэни*, 1720–1740 гг.), *бэнидзури-э* (раскрашенные красной и зеленой красками, 1740-1750 гг.)⁷². Существовали и так называемые «*урусси-э*», черно-белые гравюры, которые оттенялись черной краской от руки, создавая эффект покрытия черным лаком *урусси* (лак, который добывался в южных регионах Японии и Китая и использовался для создания лакированных изделий, популярных в Японии, а позже и за рубежом). Но к концу XVIII века мастера полностью перешли к полихромной гравюре, отпечатываемой при помощи отдельных гравировальных досок, число которых могло варьироваться от 5–10 до 20 и более в зависимости от количества и сложности используемых автором оттенков.

Техника японской гравюры напрямую связана с ремесленным трудом, ее создание представляло собой результат коллективного творчества – художника, резчика, печатника и издателя. Во многом, эта особенность также влияла на непризнание гравюры как предмета искусства, так как в ней сохранялась ремесленная суть и большой тираж. Изготовление начинается с того, что художник создает первоначальный рисунок или набросок (*сита-э*), на основе которого делает черный линейный рисунок (*хансита*) на тонкой прозрачной бумаге для переноса на деревянный печатный блок. Далее в работу вступает резчик, он наклеивает рисунок на доску лицевой стороной вниз, увлажняет бумагу и путем скатывания снимает оборотный слой бумаги, чтобы более отчетливее были видны нанесенные автором линии, и вырезает по ней первую ключевую доску (*омохан*), предназначенной для печати контуров. С этой доски делается несколько оттисков, на которых художник отмечает места, которые должны быть напечатаны в цвете, по ним резчик вырезает доски для цветной печати (*уро-ита*). Обычно выбирали мягкие породы дерева, грушевого, самшитового или вишневого, также древесина

⁷² Хироси Т., Шишкина Г.Б., Юсупова А.И. Шедевры живописи и гравюры эпохи Эдо. М.: Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2018. 348 с.

должна была хорошо впитывать краски, поэтому наиболее подходящим материалом считалась одна из разновидностей дикой вишни (*ямадзакура*), растущая в Центральной Японии. Древесину этого дерева мастера, работающие с традиционной гравюрой, выбирают до сих пор. Самые сложные линии (детали лица или прически) выполнял гравёр высшего уровня (*касирабори*), мастер средней категории (*добори*) выполняли менее сложные элементы (детали костюма, фона и др.), и самая простая работа, удаление фона, поручалась мастеру низшего уровня – подмастерьям (*ханкия*). Первоначальный линейный рисунок, выполненный художником, в процессе изготовления печатных блоков уничтожался. После изготовления ключевого и цветных блоков, в работу вступал печатник: уже подготовленные блоки он окрашивал растительными и минеральными красителями в виде сухого порошка, смешанными с клеем животного происхождения, а затем особым бамбуковым диском (*барэном*) прижимал к ним лист тонкой бумаги, используя разные круговые движения и нажатия. Сложнейшие переходы градиента требовали от мастера невероятной точности, поэтому квалифицированные резчики и печатники в издательстве были очень ценными, а многие из них на протяжении всей жизни работали исключительно в одном издательстве и с определенными художниками, формируя настоящий тандем.

Важной составляющей, отвечающей за передачу цветов, распределения красителей на листе и за дальнейшую сохранность произведения, являлась бумага, используемая в создании произведений гравюры и живописи. Изготавливаемая вручную традиционная бумага «*васи*» содержала в себе кору тутового дерева (шелковицы), и потому была более прочной и пластичной, чем китайская бумага. Из-за своих качеств, бумага *васи* продолжает использоваться и современными мастерами, а традиция ее изготовления как культурная ценность занесена в список Наследия ЮНЕСКО. Во время работы бумага покрывалась с одной из сторон специальным клеем, который предохранял ее от намокания и не позволял краскам расплываться. Природные красители позволяли создавать приглушенные тона, придающие гравюрам изысканный вид. Иногда на бумаге во время печати оставалась видна структура печатной доски, что вместе с золотистой или

серебряной пудрой и тиснением создавало дополнительный декоративный эффект. Несмотря на важность каждого из этапов и вклада отдельных участников процесса, в истории сохранились лишь имена художников, имена же других мастеров, резчиков и печатников, были преданы забвению. Сегодня для определения точной датировки и тиража, в том числе в связи с появлениями поздних перегравировок, данная информация чаще всего уточняется исследователями и указывается в каталогах выставок и аукционов.

Для понимания изменений в сюжетной области, следует кратко сказать о появлении и распространении тех или иных жанров в период расцвета гравюры. Сюжет японской гравюры следовал определенному канону, который изначально восходил к китайской традиции, но в дальнейшем приобрел национальные черты. Художники укиё-э были первыми, кто заинтересовался бытом и образами горожан именно Японии. Их вдохновляли веселые пикники и экскурсии, традиционные праздники и народные гуляния. Большинство сюжетов укиё-э отражают то, что сложилось в городской среде того времени, поэтому стали выделяться определенные жанры, объединяющие сюжеты конкретных направлений. Появляются и становятся наиболее популярными такие жанры как: изображение красавиц (*бидзинга*), актеров (*якуся-э*), а также воинов (*муся-э*); изображение «цветов и птиц» (*катё-га*), эротическая гравюра (*сюнга*), а также появившийся несколько позже пейзажный жанр (*фукэй-га*). Параллельно на протяжении всего пути развития появлялись и исчезали отдельные жанры и поджанры, которые были обусловлены влияниями извне, модой и тенденциями, а также применением, например, такие как: *уки-э* (гравюры с европейской линейной перспективой), *утива-э* (гравюры на веерах), *хасира-э* (гравюры на столбах в доме – более вытянутого формата), *гига-э* – юмористические гравюра, *мэйсё-э* – изображение известных мест и другие.

Немаловажным в понимании гравюры является и более глубокий анализ ее художественного строя – образности, языка, стиля. Беата Григорьевна Воронова, написавшая одну из первых крупных работ, посвященных японской гравюре, очень точно определила ее образный строй: «В ней [гравюре] как бы на равных правах

сочетаются принципы трех различных видов искусства – рисунка, живописи и каллиграфии, хотя в разных видах гравюры и в различные периоды их соотношение меняется. Так книжная черно-белая гравюра ближе к каллиграфии, а полихромные листы второй половины XVIII века – это почти живопись. Язык гравюры близок к поэзии, а образный строй восходит к театру»⁷³. Каллиграфический строй проявляется в текучести линий, уподоблению рисунка скорописной вязи иероглифов, главенствующей роли текста в начале ее развития. Постепенно на первый план выходит сам рисунок, меняется пластика изображения, вводится цвет и более проработанное внутреннее пространство изображения. К концу XIX – началу XX века гравюра теряет прежнюю связь с каллиграфией и рисунком и становится уже своеобразным уподоблением живописи, с ее особой проработкой внутреннего пространства.

Б.Г. Воронова говорит также о близости гравюры по форме и выразительности к поэзии и театральному искусству. В поэзии, как и в гравюре автор создает емкий образ-символ, в котором в нескольких кратких «строках» передает глубокое повествование действительности, построенное на ассоциативном ряде образов. Сравнение образного строя с театром как нельзя лучше подходит для гравюры. Пространство в гравюре (в частности, ранних мастеров, которые не находились под влиянием западной системы перспективы) особым образом разграничено. Оно делится на передний план, на котором разворачиваются основные действия, и фон, изображенный в резком сокращении и уплощении, выступающий как «задник» декорации в театральном действии. Кроме того, близость театру проявляется в каноничности изображения тех или иных персонажей, уподобление всех образов единой маске, канону. «Мы видим на гравюрах не живых людей, а как бы театральные амплуа: лица красавиц и актеров похожи на маски, их позы и жесты условны; они живут по своим законам, подчиняясь особому темпу и ритму»⁷⁴. Тем не менее, образный строй претерпевает ряд изменений, начиная с XIX века, и

⁷³ Воронова Б. Г. Очерки по теории и технике гравюры: в 14 книгах. Книга 11. Японская гравюра 17–19 веков. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 438.

⁷⁴ Воронова Б. Г. Японская гравюра XVII–XIX веков // Очерки по истории и технике гравюры. Кн. 11. М., 1987. С. 438.

вступает в активную фазу в XX веке, когда влияние западной культуры направляет японских мастеров на модернизацию всей системы традиционной гравюры.

1.3 Развитие гравюры в период Мэйдзи: традиции и новации

Все технологические и художественные принципы, о которых было сказано ранее, в период Мэйдзи были подвержены изменениям. Единственная область, которая не подверглась значительной трансформации – это ремесленный принцип работы. Художники, как и раньше, продолжали работать в тандеме с резчиком, печатником и издателем, курирующим весь процесс создания. Однако изменениям подверглись образность, стилистика и колорит, которые формировались под влиянием происходящих в стране событий. С внедрением западных форм творчества, в Японию стали завозить и новые материалы для работы. Так, из Германии начали привозить анилиновые красители, которые в отличие от минеральных и растительных, обладающих приглушенными мягкими оттенками, имели яркие цвета, с одной стороны, привлекающие внимание, с другой – идущие в разрез с художественной традицией. Художники стали активно использовать новые красители, но лишь немногие сумели найти им адекватное изобразительному материалу применение. Большинство мастеров применяли новые цвета в избытке, создавая визуально тяжелые и перенасыщенные работы, где яркие «кричащие» оттенки не сочетались друг с другом, а лишь мешали правильному восприятию произведения.

Так, относительно новой цветопередачи в гравюре выразился исследователь Басил Стюард в своем труде, в котором он описывает творчество художника Утагава Ёситора: «его цвета, как правило, были менее неприятны, чем в работах художников того времени»⁷⁵. Автор в своем высказывании выражает явное неодобрение новой цветовой палитре большинства мастеров, указывая, что Ёситора все же придерживается некой гармонии в сравнении с другими современниками. Исследовательница Джулия Мич-Пекарник⁷⁶ также обращает свое

⁷⁵ Basil S. A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter. Dover Publications, Inc., 1979. P. 56.

⁷⁶ 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)

внимание на используемую палитру, в отдельных случаях говоря о ней как о «задающей энергию и яркость, отвечающей духу прогресса», что было характерно для Японии этого периода. Но в то же время она указывает, что несмотря на положительные стороны прогресса, большинство мастеров, не обладающих нужными навыками, использовали новые красители в избытке, из-за чего гравюры производили «омерзительный эффект». В целом, можно говорить, что практически каждый исследователь рассматриваемого периода обращался к этой стороне вопроса, подчеркивая неудачный выбор японскими мастерами цветовой палитры, который соотносил гравюру с народным низкокачественным продуктом, в результате чего свидетельствовал об упадке творчества.

С точки зрения художественных приемов гравюра постепенно менялась под влиянием западных принципов искусства. Продолжаются, начатые мастерами периода Эдо, усовершенствования в области построения перспективы, осуществляется постепенный переход от параллельной⁷⁷ и линейной перспективы к воздушной. Главенство линии сохраняется, но при этом во многих произведениях (особенно это заметно в пейзажном и батальном жанрах) гравюра начинает уподобляться живописи: художники начинают вводить источники света, в результате которых строится светотеневая моделировка, блики и рефлексы; усложнение композиции приводит мастеров к построению более конкретных планов, выстроенных по принципам воздушной перспективы. И как итог графическая работа начинает восприниматься как живописная, со сложными неуловимыми переходами цвета, тенями и рефlekсами, где линия уже «не работает» без цвета. Стилистика изображений не сильно подвергается изменениям, однако трансформируется образность по причине изменения социокультурного общества (моды, нравов, досуга, быта и т.д.).

Сюжетная составляющая гравюр всегда была связана с принятыми жанрами, формировавшимися на протяжении периода Эдо. Политические и культурные изменения вынуждали мастеров отказываться от прежней системы жанров, вводя

⁷⁷ Параллельная перспектива – вид перспективы, где линии не имеют точки пересечения (центра проекции), такой вид перспективы характерен для китайской и японской живописи и ранней гравюры, где изображение воспринималось, как наблюдаемое «с высоты птичьего полета»

новые, отражающие современную действительность, темы. Несомненно, канон изображения красавиц, актеров театра, пейзажей сохранился и в период Мэйдзи, и отдельные работы можно было встретить в первой половине XX века. Пейзаж среди традиционных жанров пользовался бóльшей популярностью, так как он носил не только функцию рекламы (как бидзинга и якуся-э) и путеводителя, но и давал западным ценителям визуальную картину экзотичной и новой Японии – с ее прекрасной и богатой природой, масштабной архитектурой, уютными деревнями, красивой и яркой сменой сезонов. Помимо классического пейзажа в период Мэйдзи появляется так называемый поджанр *косэн-га* (досл. «картины лучей света»), в большей мере связанный с творческой деятельностью художника Кобаяси Киётика, который стал вводить в свои изображения источники света (естественные и искусственные), формирующие светотени и приближающие гравюру к реалистичной живописи. Эти тенденции были в дальнейшем развиты в работах мастеров новой гравюры (*син-ханга*) в первой половине XX века.

Новую популярность получили изображения исторических персонажей, героев сказок и легенд, мифологических и религиозных образов, как обращение к национальной традиции. Жанр «цветы и птицы» также продолжал свое существование, как декоративная составляющая гравюры, появляясь в виде альбомов, поздравительных открыток и в других вариациях. Жанр эротической гравюры *сюнга* утратил прежнюю популярность, так как для нового просвещенного общества, модели которого пришли из Запада, подобные иллюстрации были постыдными и больше не отражали сути городской культуры с ее любовью к разным видам удовольствий, характерной для эпохи Эдо. Печатная эротическая продукция начала подвергаться цензуре с начала периода Мэйдзи, в 1872 году вышло Постановление об общественной морали, по которой запрещалась продажа подобной иллюстрации и всего, что связано с секс-индустрией. Частные продавцы подвергались аресту, а издательства запрещались к публикации за «разложение общественной нравственности». Цензура достигла высшей силы в 1890-е годы, а именно – в периоды японо-китайской (1894–1895) и русско-японской войн (1904-

1905), когда эротические гравюры не только запрещались к печати, но и уничтожались ранее созданные произведения⁷⁸.

В то время как жанры, не отвечающие моральным и нравственным принципам современной Японии, уходили, а отдельные жанры продолжали свое существование в новых реалиях, вместе с ними стали появляться и новые сюжеты, до этого не существовавшие в японской гравюре и потому не имевшие какой-либо классификации. В первую очередь новые жанры были связаны с идеологическими установками с целью пропаганды и влияния на умы людей: взывания к патриотическим чувствам; формирования эстетических, моральных качеств, характерных для нового времени; для демонстрации прогресса, образования, силы страны. К этим жанрам можно отнести два из них: *кайка-э* (изображение видов модернизации Японии) и *сэнсо-э* (военная гравюра). Название для жанра *кайка-э* было взято из лозунга, ставшего популярным в Японии – «*буммэй кайка*» (文明開化), дословно – «расцвет цивилизации». Он подразумевал любые изображения, связанные с позитивной по мнению правительства трансформацией Японии, к которым можно отнести – освоение промышленных сфер (постройка железных дорог, заводов и фабрик); строительство зданий и элементов инфраструктуры (мосты, дороги, набережные и т.д.) в европейском стиле; демонстрация достижений и освоения западных технологий (промышленные выставки и ярмарки, запуски воздушных шаров и т.д.); достижения в области искусства, новые формы и виды досуга представителей высшей знати (открытие и посещение выставок искусств и промышленных достижений).

Жанр *сэнсо-э* формировался, начиная с Сацумского восстания 1877 года, достигнув в периоды японо-китайской и русско-японской войн своей высшей силы. Подобная гравюра возникала первую в очередь как средство пропаганды – поднятия боевого духа народа за счет демонстрации силы, героических поступков, выставления врага как «варвара», высмеивая его действия. Зачастую, исторические

⁷⁸ Ishigami A., Buckland R. The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years // Japan Review. 2013. No. 26. Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature. P. 37-55. URL: <https://www.jstor.org/stable/41959816> (дата обращения 19.12.2022)

события передавались с неточностями, а в отдельных случаях представляли собой фантазийные образы, придуманные художниками. Это было связано в первую очередь с быстрыми темпами издания подобных гравюр; новые листы появлялись ежедневно и должны были носить репортерский информационный характер. Новости с фронта поступали не сразу, а создание образов требовало времени и сил многих мастеров, поэтому зачастую художники изображали события, которые по прогнозам военных должны были произойти, и потому не всегда изображенное на гравюре происходило в действительности. Помимо гравюры в это время начала появляться фотография, и если на момент японо-китайской войны главенствующую роль в информировании все еще занимала гравюра, то на момент русско-японской войны на первое место вышла фотография. Исследователь Матти Форрер подчеркивает роль гравюры в области пропаганды: «В дополнении к фотографиям, которые стали появляться в японских газетах, вскоре стало понятно, что поддержку в этой войне лучше всего подкреплять “традиционной гравюрой”, изображающей крупные и яркие боевые сражения и события»⁷⁹. Это связано с тем, что фотография передавала лишь события, как они есть, а гравюра могла обогатить их героическим подтекстом, позволяя поддержать дух народа в трудные времена.

Помимо жанров, несущих в себе пропагандистский характер, получили развитие темы, связанные с образами иностранцев, их нравов, традиций, моды, а также экзотичных для Японии животных. В период Мэйдзи подобные изображения стали именовать *иокогама-э* (дословно «картины из Иокогамы»), так как порт в Иокогама стал местом для притока иностранцев, и именно здесь художники могли делать свои зарисовки. Фактически жанр существовал и до Реставрации Мэйдзи, иностранцы всегда привлекали внимание японцев и представляли для них интерес. В эпоху изоляции страны контакты с внешним миром поддерживались торговыми связями через порт в Нагасаки, откуда и появилось название для «диких картин» с изображением всего иностранного – *нагасаки-э*.

⁷⁹ Forrer M. The Printed Image: The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture. Cologne: Walther Konig Publ., 2018. P. 323.

С развитием печатной и информационной продукции отдельную популярность получили иллюстрированные газеты, так называемые – *нисики-э симбун* («газеты с цветными картинками»). Многие художники из-за спада интереса к традиционным гравюрам были вынуждены зарабатывать на жизнь созданием газетных иллюстраций – к ним можно отнести военные гравюры (*сэнсо-э*), юмористические гравюры и карикатуры (*гига*), исторические изображения с пропагандистской целью (*рэкиси-га* – «историческая картина»), истории о кражах, разбое и убийствах (*мудзан-э* – «кровавые картины»), а также различные сплетни, поучительные и необычные истории.

Также распространение получила книжная иллюстрация к романам, которую можно было обнаружить в газетах; такие произведения получили названия *саси-э* (книжная иллюстрация) и *кути-э* (иллюстрации фронтисписа). Несмотря на то, что это была лишь книжная иллюстрация, тем не менее, она могла отличаться более высоким уровнем исполнения, чем станковая гравюра. Художниками активно создавались иллюстрации для иностранных книг, а также переведенных на иностранные языки японских. Подобные иллюстрации можно было встретить в формате книг, альбомом, открыток и отдельных листов. Вероятно, благодаря популярности отдельных серий, некоторые листы переиздавались в индивидуальном формате.

Можно сделать вывод, что гравюра меньше всего подверглась изменениям в технологической области, в то время как стилистика, образность и тематика трансформировались в ходе модернизации общества, его принципов, устремлений и нравов. Тем не менее, если основные жанры, сформировавшиеся в период Эдо – *бидзин-га*, *якуся-э*, *фукэй-га*, несмотря на изменения функционала, сохранились в качестве неизменного канона, который воспроизводится и сегодня, то жанры, появившиеся в период Мэйдзи, существовали исключительно в рамках этой эпохи. Они не имели дальнейшего продолжения, потому что явились ответом на конкретные события в стране – появление иностранцев, активную модернизацию, изменения социокультурного фона, военные события и так далее.

1.4 Значение эпохи Мэйдзи в истории развития традиционной японской гравюры. Критика и исследования

Гравюра периода Мэйдзи часто подвергалась критике со стороны как зарубежных специалистов, так и японских. Как уже было сказано ранее, многие произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, созданные в период Мэйдзи, в течение XX века всячески критиковались с точки зрения отхода от традиционных ценностей и эстетических принципов. Гравюра фактически разделилась на два направления – одни художники занимались перегравировками работ старых мастеров для продажи западным коллекционерам и любителям (особенно ярко это стало проявляться к концу XIX – началу XX века), другие продолжали создавать свои произведения, но многим приходилось уходить в газетную и книжную деятельность, создавая иллюстрации для новостей и романов, чтобы зарабатывать на жизнь. Однако, это лишь общий взгляд на развитие искусства в этот период. Как и в декоративно-прикладном искусстве, так и в гравюре существовал ряд тенденций на деградацию, потерю вкуса и тонкости исполнения, но это лишь этап становления и принятия новых форм творчества в эпоху больших перемен. Так или иначе среди всех художников этого периода можно выделить ряд выдающихся, которые добились определенных высот в своем творчестве и дали толчок для формирования новой гравюры в XX веке.

К наиболее ранним критическим высказываниям можно отнести заключение к разделу, посвященному гравюре XIX века, написанному Артуром Девисоном Фике в 1917 году: «Сегодня старое искусство цветных гравюр полностью мертво. Но новая школа создала несколько приятных, но слабых по своей выразительности образов птиц, цветов и пейзажи. Заметно, что большая часть подобных работ создана для туристов и зарубежного рынка, в них нет и следа той энергии и цельности, которые отличали гравюры великих мастеров, чье вдохновение исходило из сердца и было обращено к душе японского народа. Европейское влияние плохо сказалось на стиле этих современных гравюр; слабое цветовое решение имеет тенденцию к привлечению внимания, нежели к красоте. Напрасно надеяться, что когда-нибудь вернется та настоящая жизненная сила, способная

оживить это утраченное искусство»⁸⁰. А.Д. Фике приводит в конце только двух представителей гравюры, которые работали в период Мэйдзи – Утагава Садахидэ и Утагава Ёсиюку, игнорируя других более известных мастеров, таких как Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Кобаяси Киётика и других, кто сумел выйти на новый уровень выразительности, не утратив прежнего художественного единства в гравюре.

Что касается отечественного искусствознания, несмотря на наличие гравюр этого периода в коллекциях российских музеев, многие исследователи, обращаясь к японской гравюре, заканчивают рассказ на периоде Эдо и творчестве Утагава Хиросигэ и Кацусика Хокусай, как примере высшего расцвета художественного творчества. В.Е. Бродский в своей книге «Классическое искусство Японии» пишет: «Гравюра 50-60-х годов не выдвинула ни одного крупного художника, в ней все явственнее выступают стилизаторство и эклектика. В этот период времени Япония вплотную подошла к событиям, ставшим важнейшим рубежом в ее истории. В 1868 году в Японии произошла буржуазная революция, положившая начало и новому этапу в истории японского искусства»⁸¹. Однако, описание периода Мэйдзи чаще всего сопровождается кратким перечислением наиболее выдающихся мастеров эпохи, представляя их как продолжателей традиции, находящейся на стадии упадка.

Б.Г. Воронова, описывая историю и технологии создания японской гравюры, в заключительной части текста пишет и о японском влиянии на мировое искусство. Однако, как справедливо замечает автор, на многих европейских художников, в частности импрессионистов и постимпрессионистов, повлияла гравюра прежде всего предшествующего периода Эдо. Говоря о Мэйдзи, Беата Григорьевна пишет следующее: «К концу 19 века классическая японская гравюра, исчерпав себя идейно и стилистически, постепенно приходит в упадок. Но одновременно наступает как бы ее вторая жизнь. Японская гравюра выходит на мировую арену, получает признание в Европе, Америке и России. И характерно, что признание это приходится на то время, когда в самом европейском искусстве происходят

⁸⁰ Ficke A. D. Chats on Japanese Prints. New York: Frederick A. Stokes Company, 1917. P. 409.

⁸¹ Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Живопись. Графика. М.: Искусство, 1969. С. 128.

радикальные изменения»⁸². Гравюра стала для западных художников источником идей, в то время, как сама традиционная гравюра переживала тяжелый процесс принятия западной культуры и искусства с их новыми для японских мастеров принципами в изобразительном искусстве.

Исследователь японского искусства М.В. Успенский завершает свою монографию, посвященную японской гравюре, следующими словами: «Творчество Хокусая и Хиросигэ – последнее крупное явление в истории японской гравюры. К этому времени ее влияние выходит далеко за пределы страны, сказываясь на развитии европейского искусства рубежа XIX–XX веков. И в самой Японии такие художники, как Тадасигэ Оно, Сазадзима Кихэй, Маэда Масао, плодотворно используют в своем творчестве лучшие достижения ксилографии того периода, переосмысливая их в контексте современной художественной культуры»⁸³. В этом заключительном слове видно, как М.В. Успенский завершает развитие гравюры именами Хиросигэ и Хокусая, и, минуя период Мэйдзи, обращается уже к известным художникам XX века движения *сасаку-ханга* («творческой гравюры») в лице Тадасигэ Оно и Маэда Масао, при этом, не говоря о движении новой гравюры («*син-ханга*»), существовавшей параллельно. Следует сказать и о другом более позднем труде Михаила Владимировича, а именно – о книге «Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава», где он более подробно разбирает творчество Утагава Куниёси, но также говорит и о творчестве его учеников, например, таких как Цукиока Ёситоси, и о позднем этапе периода Эдо – начала Мэйдзи в целом. М.В. Успенский очень точно описывает современное отношение к японской гравюре позднего периода: «Авторитет первооткрывателей *укиё* был высок, а потому отрицательное отношение к поздней гравюре сохранилось надолго. Переоценка началась несколько десятилетий назад, когда в Англии вышла первая монография о Куниёси. Сегодня не только Куниёси, но и его ученик-экстремист Ёситоси занимают видное место в истории *укиё*. Изменился взгляд на период их

⁸² Воронова Б. Г. Очерки по теории и технике гравюры: в 14 книгах. Книга 11. Японская гравюра 17–19 веков. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 490.

⁸³ Успенский М. В. Японская гравюра: монография. СПб: Аврора; Калининград: Янтарный сказ, 2004. С. 63.

творчества. Он перестал быть принципиально негативным. Осталось лишь название – поздний»⁸⁴.

Следует отметить, что в своей монографии М.В. Успенский явно ориентировался на исследование А.С. Коломиец⁸⁵, которая занималась изучением гравюры XX века, сосредотачивая внимания на мастерах творческой гравюры. В сборнике 1965 года А.С. Коломиец во вступлении к своей статье пишет: «Высшего расцвета она [гравюра] достигает в XVIII–XIX вв. – в это время из-под резца японских художников демократического направления Укие-э стали выходить истинные шедевры мирового искусства. Однако к началу XX в. национальная гравюра на дереве приходит в упадок. Многие мастера гравюры оставляют традиционное искусство и, стремясь овладеть новыми техническими приемами, занимаются исключительно живописью маслом»⁸⁶. Действительно, в сравнении с периодом Эдо, гравюра уступила по популярности и значимости место живописи, в частности европейской, однако обилие мастеров, работавших в эту эпоху и создавших большое количество произведений разных по уровню и исполнению, являются демонстрацией того, что в период Мэйдзи она продолжает существовать и развиваться, и именно эти события дали толчок для мастеров творческой гравюры, о которой пишет А.С. Коломиец.

Однако, не только отечественные исследователи, описывают гравюру периода Мэйдзи, как последний этап развития традиционной гравюры, которая «пришла к своему концу к 1905 году, после 200-летнего существования»⁸⁷. Андреас Маркс описывает эту ситуацию с точки зрения жизни и работы последних представителей школы Утагава, как носителей национальной традиции в технологическом, стилистическом и образном плане. В 1860-70-е годы продолжают работать Утагава Кунисада II и Утагава Кунитика в жанре якуся-э, Утагава Хиросигэ II – в жанре пейзажа, и Цукиока Ёситоси (как ученик Утагава Куниёси) – в военном и

⁸⁴ Успенский М. В. Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава. Каталог выставки. СПб., Государственный Эрмитаж, 1997. С. 4.

⁸⁵ Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974. 383 с.

⁸⁶ Искусство Японии: сборник статей/ отв. ред. И. Ф. Мурин. М.: Наука, 1965. С. 136.

⁸⁷ Marks A. Japanese Woodblock Prints. 40th Ed. Cologne: TASCHEN, 2021. P. 393.

историческом жанре. Однако, параллельно с деятельностью школы Утагава работали мастера, фактически не причисляемые себя ни к одной школе – такие как Кобаяси Киётика, которые также стремились к расширению художественных возможностей.

Любопытным является японское издание, посвященное в целом развитию японской культуры, в котором отдельным разделом выступает область искусства и, в частности – гравюра: «Большая часть гравюр [периода Мэйдзи] обладала низкой художественной ценностью. Только несколько художников, такие как Кобаяси Киётика (1874–1951), который перенял западные принципы выразительность в области света, Иноуэ Ясухара (1954-1887) и Огура Рюсон смогли добиться успеха в создании гравюр высокого художественного уровня»⁸⁸. Несмотря на то, что автор подчеркивает вклад Кобаяси Киётика, он не уделяет внимания другим известным мастерам, при этом выделяя не самых известных на сегодняшний день Иноуэ Ясухара (вероятнее всего, это ошибочное написание имени Иноуэ Ясудзи, который являлся учеником Кобаяси Киётика) и Огура Рюсон – который в большинстве своем подражал Кобаяси Киётика и не создал принципиально нового в этой сфере. Стоит сделать примечание, что так как издание было подготовлено в Японии, авторы выделяют среди мастеров Иноуэ Ясудзи, творчество которого в мире малоизучено и потому его произведения редко упоминаются в каталогах выставок и в иных исследованиях. Также можно заметить, что гравюра периода Мэйдзи относится авторами к разделу «современной гравюры», ограничивается несколькими мыслями относительно упадка творчества в связи с активной вестернизацией. После чего авторы переходят к мастерам творческой гравюры, таким как Ямамото Канаэ, Исии Хакутэй и другим. В частности, у отдельных авторов ⁸⁹, можно заметить, что история развития гравюры охватывает «классический этап» ее формирования – период Эдо, а далее автор сразу же переходит к современной гравюре и мастерам *сосаку-ханга*.

⁸⁸ Japan. Its Land, People and Culture. Compiled by Japanese National Commission for UNESCO. Tokyo, University of Tokyo Press, 1964. P. 323.

⁸⁹ Pitelka M. Japanese Art: Critical and Primary Sources: Vol 3. Printed Matter. England, Bloomsbury Academic, 2018. 231 p.

Исследователь Матти Форер в своем каталоге⁹⁰ посвящает отдельный раздел развитию гравюры конца XIX века, а также несколько подразделов, раскрывающих суть тех или иных новых жанров и их представителей. Тем не менее, в каталоге больше уделено внимание историческому контексту, существованию людей, в частности, отдельных мастеров, в условиях всеобщей вестернизации, а также во время японо-китайской и русско-японской войн. Среди всех мастеров он справедливо выделяет Цукиока Ёситоси и Кобаяси Киётика, подчеркивая вклад таких мастеров как Каванабэ Кёсай, Огата Гэкко, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ.

Более современные исследования, посвященные непосредственно периоду Мэйдзи переосмысливают то наследие, которое было создано мастерами этого периода. Такие работы более подробно раскрывают исторический контекст, в котором формировалась гравюра, демонстрируют работы выдающихся мастеров и раскрывают их творчество в новом ключе. К таким представителям можно отнести Барри Тилла, в каталоге к выставке 2008 года «Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868–1912)», проходившей в художественной галерее Великой Виктории, он, помимо исторической составляющей, также затрагивает мысль о взаимовлиянии культур Запада и Востока. В первом случае это проявилось в повальном влиянии, которое привело к такому явлению, как «японизм», а во втором – пересмотру традиций: «японцы сочли западный реализм с его перспективой, оттенками и анатомической точностью более «современным» и «цивилизованным», чем их собственные художественные условности»⁹¹. Барри Тилл уделяет внимание технологическим и жанровым изменениям в гравюре, объясняет неоднородность развития постоянным сопротивлением традиционалистов (в лице, как японских (Оакура Какудзо), так и западных (Эрнест Феноллоза) представителей) и тех, кто выступал за прогрессивные изменения в сторону западного искусства. Он также расширяет список

⁹⁰ Forrer M. The Printed Image: The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture. Cologne: Walther Konig Publ., 2018. Pp.321-323.

⁹¹ Till B. Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868-1912). Pomegranate Communications, Inc. 2008. P. 31.

выдающихся художников этого периода, включая такие имена, как: Сибата Дзэсин, Каванабэ Кёсай, Тоёхара Кунитика, Утагава Хиросигэ III, Цукиока Ёситоси, Тоёхара Тиканобу и Кобаяси Киётика, говоря о важности и вкладе каждого из этих представителей.

Во многом скептический взгляд на гравюры, созданные в период Мэйдзи, оправдан некоторыми факторами. В Японии пересмотр наследия в XX веке привел к осознанию, что созданное в период Мэйдзи отходит от прежних устоев, эстетических взглядов, оно перенасыщено, лишено гармонии и потому необходимо вернуться к истокам – чистым, утонченным, природным. На Западе активное распространение и популярность гравюры привели к парадоксальному явлению – возвышению низших форм творчества до уровня искусства. Одним из таких представителей, кто искусственно поднимал цены на «диких» гравюры на Западе, был японский арт-дилер Хаяси Тадамаса (1853-1906). Исследователь Челси Фоксвелл о сложившейся ситуации пишет следующее: «некоторые коллекционеры вскоре открыто пришли к выводу, что культурный контекст был бременем и что жители Запада «выиграли от своего невежества», которое позволило им оценить то, что в Японии считалось искусством низших слоев – и соответственно презиралось. Процесс гиперболического, даже китчевого апофеоза дешевого предмета – часто с откровенно сексуальной привлекательностью – до уровня высоко оцениваемого произведения искусства можно по праву назвать неотъемлемой частью опыта коллекционера гравюр укиё-э»⁹². Несомненно, спрос был на традиционную «Японию» – именно поэтому многие мастера гравюры второй половины XIX века пользовались меньшей популярностью, так как изображали современную действительность, где многое стало заимствоваться из западной культуры. Гравюра периода Мэйдзи была направлена в большей мере на внутренний рынок, отображая современные реалии и изменения, в то время как на Западе ценились гравюры предшествующего периода Эдо, ценность которых в самой Японии пока еще была невысокая.

⁹² Foxwell Ch. Dekadansu: Ukiyo-e and the Codification of Aesthetic Values in Modern Japan, 1880-1930 // Octopus: A Visual Studies Journal 2007. № 3. P. 23.

Интересен и тот факт, что до XX века не было точного определения японской гравюры, относящее ее к сфере искусства. Так, в книге «Иллюстрированное искусство Японии» английского врача Вилльяма Андерсона (1842–1890), жившего в Японии долгое время, указан ряд терминов, которые на протяжении разных периодов соотносили с понятием – «гравюры». Термин «мокухан» (木版) использовался для определения ксилографии («печать с дерева»), «добан» (銅版) для офорта («медная печать/гравировка»), и «сэкибан» (石版) для литографии (дословно «печать с камня»). Известный издатель конца XIX – начала XX века Кобаяси Бунсити при помощи Эрнеста Феноллозы издал каталог о выставке гравюры укиё-э, где употребил термин «итамоно» (板物). Термин дословно можно перевести как «предмет из доски», что, с одной стороны, приближало к пониманию того, что же представляет собой японская гравюра, с другой стороны – еще была далека от понимания японской гравюры как произведения искусства⁹³. Считается, что термин «ханга» (版画), который совмещает в себе два иероглифа «печать» и «картина», впервые был применен Исии Хакутэй, художником и одним из отцов основателей творческой гравюры (*сосаку-ханга*), в 1905 году в журнале Хэйтан. Термин имеет несколько значений, включает в себя определения любой гравюры (ксилография, литография, офорт), при этом имеет в своем значении слово «картина», что отдаляет его от ремесленного понимания в сторону художественного. Сегодня, относительно ксилографической гравюры применяется термин *мокуханга* (木版画, дословно – гравюра на дереве) или более сокращенный вариант – *мокухан* (木版, тот же перевод). В частности, это относится и к гравюре укиё-э, и к последующим формам ксилографической гравюры – периода Мэйдзи, с новыми технологическими и стилистическими приемами, а также относительно гравюры XX–XXI веков, отличающейся по многим параметрам от традиционной гравюры укиё-э.

⁹³ Merritt H., Yamada N. Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975. University of Hawaii Press: 1995. P. 113

Следует добавить, что понятие «укиё-э» в своем содержании отражало особенности городской культуры периода Эдо с ее «бренным», «изменчивым» миром, и в новых реалиях периода Мэйдзи утратила свое прежнее звучание. «Понятие укиё встречается во многих сферах японской культуры эпохи Токугава следовательно, его можно считать одной из основных эстетических категорий японского мировоззрения того периода»⁹⁴, что уже не соотносится с мировоззренческими установками периода нового. Если в начале XX века молодые художники с целью провести границы между своим творчеством и гравюрой укиё-э, создали движения, которые получили свои названия (син-ханга и сосаку-ханга), позволяющие отличать новые работы от классической гравюры, то в период Мэйдзи нет четкого определения, позволяющего отделить гравюру периода Эдо от новой эпохи, хотя значение понятия «картины бренного мира» уже не соотносилось с актуальными для Японии событиями и их отображением в гравюре.

В период Мэйдзи художниками были сделаны большие шаги в области изменения художественного языка, синтеза, казалось бы, не совместимых друг с другом художественных традиций. В это время художники продолжали свою работу, а также появились молодые мастера, которые вошли в историю развития японской гравюры, как выдающиеся, именно поэтому вклад периода Мэйдзи имеет большую ценность. Как уже было сказано ранее, достижения в области искусства первой половины XX века обязаны своему подъему предшествующему этапу становления и трансформации – и это касается всех сфер, видов и жанров японского искусства. Невозможно говорить о достижениях новых движений в гравюре XX века без предшествующего подготовительного периода, перестройки прежних устоев, формировавшихся столетиями. Именно в этом и кроется важность исследования каждого этапа развития того или иного искусства, а также переоценка взглядов на развитие художественной мысли. Сегодня, в мировом искусствоведении вклад многих японских мастеров периода Мэйдзи высоко оценивается, их произведения дополнили крупные мировые музейные и частные

⁹⁴ Пасивкина С. А. Интерпретация понятия укиё в «Повести о зыбком мире» («Укиё моногатари», 1665 г.) писателя Асаи Рёи // Японские исследования. 2019. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-ponyatiya-ukiyo-v-rovosti-o-zybkom-mire-ukiyo-monogatari-1665-g-pisatelya-asai-ryoi> (дата обращения: 20.02.2023).

коллекции, они экспонируются и позиционируются на выставках и аукционах, а их творчество продолжает исследоваться в разных ракурсах, раскрывая новые особенности эпохи и развития искусства в целом.

1.5 Работы мастеров эпохи Мэйдзи в собраниях российских и зарубежных музеев и частных коллекциях. Проблемы атрибуции

Перед тем, как обратиться к исследуемому материалу, следует обозначить степень наполненности японских, западных и отечественных коллекций, на основе которых формируются представления и знания о японской гравюре, становится возможным проведение сравнительной характеристики и определение уникальности тех или иных предметов в собрании. В связи с политическими обстоятельствами начала XX века, отношения между Россией и Японией усложнились, а межкультурные коммуникации были практически прекращены. Официальные закупки были приостановлены, а отечественные собрания пополнялись за счет даров, передачи и покупки от частных лиц, которые зачастую не имели глубоких познаний в сфере японского искусства и не ставили целью создание уникальной коллекции редких произведений. Данные коллекции по степени своей наполненности и изученности уступают многим западным собраниям, а состав их, за редким исключением, представляет собой разный по уровню и сохранности материал. Поэтому, прежде чем обращаться к опыту российских музеев, автор анализирует опыт западных стран в сфере формирования коллекций.

На сегодняшний день самой большой и изученной коллекцией в мире считается собрание Бостонского музея изящных искусств (Museum of Fine Arts, Boston). В него входят шедевры гравюры разных периодов, начиная от ее зарождения и развития в период Эдо, заканчивая современностью. Как уже было сказано ранее, многие работы попадали на Запад благодаря активному участию Японии во Всемирных выставках, а также деятельности арт-дилеров, таких как Хаяси Тадамаса и многих других. В частности, первые предметы в коллекции Бостонского музея появились после масштабной выставки 1876 года, проходящей

в Филадельфии. Эта выставка в дальнейшем сыграла большую роль и в формировании коллекции Метрополитен музея; известно, что крупные нью-йоркский сахарный магнат Х.О. Хавмейер, вдохновившись выставкой, приобрел большое количество предметов декоративно-прикладного искусства, которые в дальнейшем были переданы в музей⁹⁵. И такие истории передачи коллекции встречаются практически в каждом музее.

Многие современные музейные собрания сформировались благодаря деятельности частных собирателей и исследователей, который после долгих лет тщательного отбора передавали свои коллекции тому или иному музею. Так, исследователь и собиратель японского искусства Фредерик А. Шарф передал в дар «одну из самых больших коллекций гравюр периода Мэйдзи»⁹⁶ музею изящных искусств Бостона, и именно во многом благодаря ему гравюра периода Мэйдзи попала в руки музейных и приглашенных специалистов, и сегодня собрание Бостонского музея является одним из самых крупных и исследованных в мире.

В связи со сложностями получения доступа к мировым коллекциям, важным вкладом в распространении информации о коллекции и, как следствие, о гравюре этого периода, стала публикация данных и материалов о предметах на официальном сайте Бостонского музея в виде открытой базы данных. В отличие от многих других музеев, база данных музея размещает фотографии предметов в хорошем разрешении и цветопередаче, позволяющие детально просмотреть и проанализировать их, сравнить с предметами из доступных в России собраний. Кроме того, специалистами музея проводится перевод, транслитерация и расшифровка основных подписей и надписей на гравюрах, что облегчает работу с аналогами из отечественных музеев. Следует учитывать, что большие скорописные тексты, сопровождающие гравюры, не указаны на сайте, однако, в отдельных случаях их перевод можно найти в каталогах к выставкам, что позволяет сократить время на поиски при атрибуции того или иного листа. Также имеют место ошибки

⁹⁵ Keen D., Nishimura M. A., Sarf A. F. Japan at the Dawn of the Modern Age. Woodblock Prints from the Meiji Era, 1868-1912. Boston, MFA Publication, 2001. P. 13.

⁹⁶ Keen D., Nishimura M. A., Sarf A. F. Japan at the Dawn of the Modern Age. Woodblock Prints from the Meiji Era, 1868-1912. Boston, MFA Publication, 2001. P. 7.

и неточности в переводе, поэтому при исследовании гравюры необходимо критически относиться к любой поступающей информации и перепроверять ее самостоятельно.

Среди других музеев, которые также обладают обширной коллекцией и открытой базой данных можно назвать такие учреждения как: Британский музей, Лондон (British Museum); Метрополитен музей, Нью-Йорк (Metropolitan Museum); Гарвардский музей искусств, Кембридж (Harvard Art Museum); Библиотека Конгресса, Вашингтон (Library of Congress); Художественный институт Чикаго (The Art Institute of Chicago); Азиатский музей искусств, Сан-Франциско (Asian Art Museum, San Francisco); музей искусств Гонолулу, Гавайи (Honolulu Museum of Art), музей искусств Чазена, Медисон (Chazen Museum of Art); университет Висконсин-Медисон, Медисон (University of Wisconsin-Madison); Институт искусств Миннеаполиса, Миннесота (Minneapolis Institute of Art). Также открытыми можно назвать частные галереи и коллекции с архивной базой знаний, которой можно пользоваться, как источником: Частная коллекция Ричарда Крамла, Лондон (Richard Kruml); коллекция Робина Бантина, Гонолулу (Robyn Buntin of Honolulu) галерея The Art of Japan; коллекция Ирвина Лавенберга, США (Irvin Lavenberg Collection); художественная галерея Scholten Japanese Art, Нью-Йорк; онлайн-аукцион Artelino. Менее открытыми, не имеющими обширную базу данных можно назвать следующие институции и частные собрания: Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис (Saint Louis Art Museum); Музей искусств Толедо, Огайо (Toledo Museum of Art), Рейксмузей, Амстердам (Rijksmuseum) и многие другие. Среди японских музеев также можно найти работы в собраниях: Токийского национального музея (Tokyo National Museum); Городского музея искусств Тиба (Chiba City Museum of Art); Токийской центральной библиотеке (The Tokyo Metropolitan Central Library); Музея Эдо Токио (Edo Tokyo Museum); Театрального музея университета Васэда, Токио (Waseda University Theatre Museum); Университета Ритсумэйкан, Киото (Ritsumeikan University) и других. А также частных галерей, таких как, например, Хара Сёбо, Токио (Hara Shobo).

Составы коллекций и степень их изученности позволяет в ином ключе взглянуть на состояние отечественных коллекций. Следует отметить, что западные, в большей мере американские собрания, на данный момент считаются наиболее исследованными и доступными для открытого пользования. В то же время японские собрания и базы данных представляют собой более сложную систему, не всегда имеющую детальную расшифровку, а также хорошие иллюстрации, позволяющие провести сравнительный анализ.

Схожая проблема остается в случае и с отечественными коллекциями. Многие предметы не выкладываются в открытый доступ, ни на сайте музеев, ни в Государственном каталоге Музейного Фонда РФ (Госкаталог), зачастую выставлена только малая часть коллекции. Более расширенную информацию можно обнаружить во внутренних ресурсах музеев – базе данных КАМИС, однако, многие предметы не внесены в базу данных, или же информация о них не полностью раскрывает суть предмета (отсутствует атрибуция, фотографии и т.д.), что усложняет работу с самим материалом. Бумажные каталоги, даже кратко описывающие коллекцию того или иного музея, зачастую издаются небольшим тиражом, экземпляры которого довольно сложно найти, либо подобные издания в открытой продаже отсутствуют вовсе. События последних лет усложнили ситуацию с открытым доступом к коллекциям мира, ограничения в посещении отдельных хранений и библиотек также существуют и на территории России, что усложняет работу над коллекцией в лице сторонних специалистов. Однако, вероятно, это станет поводом к активному позиционированию коллекций в открытых базах данных в сети интернет. В рамках работы автором проводится сравнительная характеристика на основе наиболее крупных отечественных музейных собраний – ГМИИ им А.С. Пушкина (Москва), Государственного музея искусства народов Востока (Москва), Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) и МАЭ РАН (Санкт-Петербург).

Как и было сказано ранее, наиболее открытой и исследованной является коллекция японской гравюры ГМИИ им. А.С. Пушкина, по материалам которой

были опубликованы каталоги в 2-х томах⁹⁷, японское исследование, изданное при спонсировании Международного исследовательского центра японоведения⁹⁸, кратко освещающее коллекцию ГМИИ им. А.С. Пушкина⁹⁹, а также Государственного Эрмитажа¹⁰⁰. Кроме того, при поддержке Японского Фонда было осуществлено большое исследование старопечатных книг в собрании ГМИИ, был издан каталог¹⁰¹, который сопровождался краткими и развернутыми описаниями старопечатных иллюстрированных книг на русском, английском и японском языках, что стало ценно для мирового профессионального сообщества.

Двухтомное издание имеет цветные иллюстрации и сопроводительные тексты, раскрывающие в отдельных случаях суть сюжетов, имеется перевод сопроводительных скорописных текстов и их интерпретация. По сведениям музейной базы данных КАМИС, в собрании музея гравюры, датированные периодом Мэйдзи, насчитывают около 14784 единиц хранения, однако следует учитывать, что в разное время предметы заносились в разном порядке. Так, художественные альбомы и скорописные книги вносили в базу данных постранично, следовательно, один альбом мог содержать в себе несколько десятков единиц хранения. По такому же принципу – отдельными листами вносились некоторые полиптихи, хотя они представляли собой единое произведение, склеенное в издательстве из двух и более листов. В собрании представлены работы следующих мастеров периода Мэйдзи: Огата Гэкко, Цукиока Ёситоси, Кобаяси Киётика, Утагава Ёсикику, Утагава Ёситора, Утагава Ёсиюки, Каванабэ Кёсай, Каванабэ Кёсуй, Утагава Кунисада II, Тоёхара Кунитика, Тоёхара Тиканобу, Утагава Кунихиса II, Утагава Нобукадзу, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ, Сёссай Иккэй, Мисима Сёсо, Утагава Садахидэ, Хасимото Тиканобу. Большая часть предметов была передана музею из коллекции Румянцевского музея в 1924

⁹⁷ Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М., 2009. 591 с.

⁹⁸ Сайт Международного исследовательского центра японоведения. URL: <https://www.nichibun.ac.jp/en/> (дата обращения 1.04.2023)

⁹⁹ Catalogue of Japanese Art in The Pushkin State Museum of Fine Arts. Report of Japanese Art Abroad Research Project Vol. 1. The International Research Center for Japanese Studies Nichibunken Japanese Studies, 1993. 293 p.

¹⁰⁰ Catalogue of Japanese Art in The State Hermitage Museum. Report of Japanese Art Abroad Research Project Vol. 2. The International Research Center for Japanese Studies Nichibunken Japanese Studies, 1993. 253 p.

¹⁰¹ Воронова Б. Г., Корнилки Питер Ф., Юсупова А.И. Каталог старопечатных японских книг. М.: Пашков Дом, 2001. 144 с.

году. Основная часть этой коллекции была собрана коллекционером и знатоком японского искусства – Сергеем Николаевичем Китаевым (1864–1927).

Собрание Музея искусства народов Востока на данный момент исследовано не полностью, поэтому точные его размеры указать довольно сложно. Имеются ошибки в написании имен, датировок, что затрудняет поиск отдельных листов, однако, по данным базы КАМИС в собрании музея насчитывается около 304 единиц хранения (гравюры периода Мэйдзи). Учет, как в ГМИИ и многих российских музеях, ведется по отдельному листу, даже если он входит в сшитый альбом или же в формат полиптиха. Так как в собрании довольно много гравюр в формате триптиха, то количество единиц хранения можно разделить на три для общего представления о количестве работ. Присутствуют также альбомы, которые значатся как отдельные единицы без возможности увидеть содержание альбома и расшифровку отдельных листов. Подобное заведение альбомов, напротив, увеличивает количество ксилографических листов как отдельных единиц хранения. В коллекции представлены работы следующих мастеров: Цукиока Ёситоси, Утагава Ёситора, Утагава Кунитика, Огата Гэкко, Ёситора Итимосай, Мигита Тосихидэ, Адати Гинко, Утагава Кокунимаса, Кобаяси Тосимицу, Ёсай Нобукадзу, Мисима Сёсо, Мидзуно Тосиката, Кобаяси Киётика, Утагава Ёсику, Утагава Садахидэ, Каванабэ Кёсай, Судзуки Касон, Утагава Кунисада III.

Что касается собрания Государственного Эрмитажа, бóльшая часть коллекции представляет собой листы периода Эдо. По данным каталога 1993 года¹⁰², изданным при участии Нитибункэн, в музее находятся работы следующих мастеров периода Мэйдзи: Цукиока Ёситоси, Мидзуно Тосиката, Утагава Ёситора. Следует отметить, что в наши дни коллекции продолжают пополняться новыми работами в виде станковых листов и художественных альбомов при участии частных коллекционеров. Так, собрание Эрмитажа пополнилось коллекцией художественных альбомов в исполнении художника Кобаяси Киётика – посвященные событиям русско-японской и японо-китайской войн в виде триптихов

¹⁰² Catalogue of Japanese Art in The State Hermitage Museum. Report of Japanese Art Abroad Research Project Vol. 2. The International Research Center for Japanese Studies Nichibunken Japanese Studies, 1993. 253 p.

и карикатурной серии. В это пополнение вошли также работы, таких мастеров как: Адати Гинко, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ, Огата Гэкко, Тагути Бэйсаку, Тоёхара Тиканобу, Утагава Кунимаса V, Цутия Коицу, Ватанабэ Нобукадзу, Окура Кото. Несмотря на наличие данных в изданиях разных лет, а также в открытых источниках, все равно остается определенный процент неопубликованных гравюр, входящих в отечественные собрания. Этот факт не позволяет дать точную оценку, однако можно с уверенностью сказать, что объемы коллекций значительно меньше, чем в музейных собраниях Японии, Америки и отдельных стран Западной Европы.

Кроме того, в отечественных собраниях можно обнаружить отдельные листы литографических гравюр, в основном посвященных событиями японо-китайской и русско-японской войн, а также деятельности императора Мэйдзи и его окружения. В сравнение с ксилографией литографических работ известно намного меньше, по своему исполнению они однотипны. Небольшое количество литографических листов находится в собрании ГМИИ и Музея Востока.

Ситуация с коллекцией МАЭ РАН представляется еще более запутанной и неоднозначной в сравнении с вышеперечисленными отечественными музеями. Так как многие предметы коллекции принимались музеем в дар от разных коллекционеров, путешественников и любителей, то коллекция не имеет четкой систематизации, точный подсчет листов так же представляет сложность в связи с неоднородным и разрозненным распределением предметов в хранении. Кроме того, в отличие от собрания ГМИИ, где большая часть предметов перешла музею из частной коллекции С.Н. Китаева, который с избирательностью подходил к подбору своей коллекции, то в случае с МАЭ РАН, предметы поступали отдельными альбомами и листами, сохранность их варьируется от хорошей до плохой, уровень исполнения так же разный – от работ высокого художественного качества до сувенирной дешевой продукции, в которой имеются подтеки краски, несовпадение линейного и цветного рисунка, то есть признаки низкого уровня печати. В музее антропологии и этнографии подобные листы скорее призваны раскрыть этнокультурные особенности той или иной народности, не претендующие на

высокий уровень исполнения. Тем не менее, коллекция является репрезентацией видов и жанров гравюры представленной эпохи, хоть и не во всем их многообразии.

В процессе работы автор столкнулся со сложностями поиска достоверной информации и аналогов в первую очередь в сфере литографической гравюры. На большую часть литографий на данный момент не удалось найти аналогов в зарубежных музеях. Это может объясняться меньшим интересом к этой сфере, и как следствие малоизученности и отсутствия публикаций. В то же время, практически все ксилографические работы принадлежат известным сериям и легко находятся в открытых базах данных. Однако, в печатных каталогах и базах данных аналогичные работы не имеют подробной интерпретации сюжета, его расшифровки, что становится сферой для поиска и изучения автором. Если же листы, посвященные военным событиям расшифровать и интерпретировать довольно просто, то, например, серия гравюр художника Каванабэ Кёсай, посвященная японским пословицам, поговоркам и шуточным выражениям, для полного понимания требует изучения отдельных культурологических и социологических источников, справочников, которые бы позволили перенести те или иные выражения на русский эквивалент или просто дать понятное объяснение изображения.

Интерпретация отдельных листов коллекции МАЭ РАН будет опубликована (и уже публикуется автором в соавторстве с сотрудниками МАЭ РАН в научно-исследовательских журналах) впервые на русском языке. Результатом работы автор видит дальнейшую публикацию и исследование произведений гравюры в отечественных собраниях, экспонирование предметов на временных и постоянных выставках, издание открытого каталога данных по представленным в коллекции предметам.

Следует отметить, что, помимо расширения музейных собраний, в России активно продолжают пополняться частные коллекции, появляться новые коллекционеры японского искусства и гравюры. Однако, в связи с «закрытостью» подобной сферы существуют сложности в точной оценке их количества и объемов. Среди галерей, антикварных магазинов и салонов, представляющих японскую

гравюр периода Мэйдзи можно назвать галерею Samurai (Samurai Gallery, Москва), «Восточная коллекция» (ранее – галерея «Шон» при Государственном музее искусства народов Востока, Москва), а также галерея Kasugai (Kasugai Gallery, Санкт-Петербург), сотрудником научно-экспертного отдела которой является автор диссертации. По открытым данным заметен большой интерес к гравюре конца XIX – начала XX, в коллекциях все чаще встречаются работы мастеров этого периода – Тоёхара Тиканобу, Тоёхара Кунитика, Цукиока Ёситоси, Огата Гэко, Охара Косон, Кобаяси Киётика и других.

В коллекции галереи Kasugai на данный момент находится большая серия гравюр, созданных художником Цукиока Когё, состоящая из 243 листов (из 261 изданных), посвященная театру Но. Данная серия получила название «Иллюстрации театра Но» и стала наиболее узнаваемой в творчестве мастера; более подробная информация о мастере и данной серии указана в Главе 2, параграфе 2.4. Кроме того, галерея занимается активным пополнением коллекции гравюр Утагава Куниёси, Цукиока Ёситоси, Охара Косон, а также мастеров XX и XXI веков. Посредством галереи многие отечественные коллекционеры пополняют свои собрания редкими по качеству и сохранности работами известных мастеров. В планах галереи расширение коллекции работами таких мастеров, как: Каванабэ Кёсай, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ и других. Возможность коммуникации с коллекционерами позволяет сложить более полное представление о состоянии арт-рынка в сфере японской гравюры за рубежом и интересе к этой сфере в России.

Помимо перечисленных частных галерей можно назвать медийных частных коллекционеров России, которые также занимаются коллекционированием японской гравюры: Кирилл Данелия, владелец частной галереи Fusion Culture Gallery в Москве, в которой находятся предметы искусства Китая, Кореи, Египта, большой процент в которой представляет гравюра; Олег Малахов, владелец «Музея личных коллекций» в Челябинске, в собрании которого помимо других направлений, находится большое количество гравюр более чем сорока представителей периода Эдо и Мэйдзи.

В целом, можно сказать, что с музейными коллекциями проводится огромная работа, хранители японской графики продолжают исследовать, публиковать и выставлять работы, находящиеся в собрании, кроме того, новые гравюры из частных коллекций продолжают пополнять государственные собрания и расширять их. Параллельно развивается частное коллекционирование, которое в России имеет довольно закрытый характер, однако отдельные коллекционеры проявляют интерес к исследованию своих собраний, публикации научных и научно-популярных изданий, которые расширяют представления об отдельных мастерах и тенденциях в этой сфере.

1.6 История формирования и изучения коллекции гравюры МАЭ РАН

По доступным данным описи коллекции, можно составить представление, когда и от кого поступали те или иные листы и альбомы. В связи с тем, что дарителей было относительно много, вплоть до отдельных организаций (например, Военно-медицинская академия), уровень владения приобретаемым материалом был разным. Среди них можно обнаружить как специалистов области, исследователей смежных областей, которые являлись сотрудниками МАЭ, так и людьми, не имевшими цели сформировать полноценную коллекцию – бывшими моряками, военными, которые приобретали дешевые листы в качестве сувениров. В связи с этим обстоятельством уровень коллекции неоднороден, встречаются, как предметы высокого уровня исполнения, так и низкого, которые можно отнести к дешевой массовой продукции. Сохранность листов и альбомов также отличается: некоторые работы не требуют реставрации, другие – требуют небольшой реставрации, отдельные листы не подлежат восстановлению и не обладают художественной ценностью.

Так как коллекция гравюры не имеет четкой систематизации в хранении, существует вероятность, что некоторые листы и альбомы не были найдены и не учтены в работе. В описях гравюру причисляют к «лубочным картинам» (МАЭ №903), «картинам на бумаге, похожей на ткань» (МАЭ №173), «бумаге писчей», «цветным рисункам» (МАЭ №312), «акварели» (МАЭ №2645) и т.д., но их следует

относить к ксилографическим листам и альбомам; в собрании также присутствуют хромолитографические листы.

Ниже представлен список шифров МАЭ, под которыми были найдены или значатся гравюры (вероятно, неполный). В нем указаны дарители с краткой информацией о них, год и форма поступления предметов в коллекцию, состав передаваемых музеем предметов (исходя из информации в описи):

1. МАЭ №173 – от капитана 2 ранга Линдестрема Вольдемара Вольдемаровича¹⁰³, 1887 г.;
2. МАЭ №312 – от Николая II, 1893 г., способ приобретения – дар, состав коллекции – быт, оружие, утварь и прочее, 268 предметов;
3. МАЭ №И-743 из старых музейных фондов, способ приобретения – передача, 1937 г., состав коллекции – «рисунки, в основном сцены из японо-китайской войны», 36 предметов;
4. МАЭ №794 от врача Николая Васильевича Кириллова из Владивостока, 1903 г., способ приобретения – дар, состав коллекции – предметы культа, 19 предметов;
5. МАЭ №903 от Александра Васильевича Григорьева¹⁰⁴, 1905 г., состав коллекции – «цветные гравюры на бумаге», 12 предметов;
6. МАЭ №932 от Бориса Валентиновича Беккер, 1905 г., способ приобретения – дар, состав коллекции – предметы быта, 44 предмета;
7. МАЭ №983 от Васильева Юрия Михайловича (на данный момент личность человека не установлена), 1905 г., способ приобретения – дар, состав коллекции – картины лубочные, 13 предметов;
8. МАЭ №1215 от Императорского Русского географического общества, способ приобретения – дар, 1908 г., состав коллекции – эстампажи и предметы быта, 7 предметов;

¹⁰³ Линдестрем В. В. (1850–1917) – являлся вице-адмиралом, специалистом минного дела, плавал на многих судах («Громобой», «Севастополь», «Азия» и др.), пребывал в роли атташе во Франции, командовал броненосцем береговой обороны «Генерал-адмирал Апраксин». Известен также и как Владимир Владимирович Линдестрем

¹⁰⁴ Григорьев А. В. (1848–1908) – этнограф и ботаник, в последние годы жизни работал совместно с В. В. Радловым, Л. Я. Штернбергом, В. Л. Котвичем, состоял членом Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии, участвовал в изучении сахалинских айнов

9. МАЭ №2072 от А. Иванова, 1912 г., способ приобретения – покупка, состав коллекции – предметы быта и культа, 367 предметов;
10. МАЭ №2084 от А. Д. Ранчевского, 1913 г., способ приобретения – дар, состав коллекции – предметы быта и культа, 29 предметов;
11. МАЭ №2645 от Алексеева Сергея Андреевича (офицер российской армии, полковник; более подробная информация о собирателе и о его коллекции представлена в статье Н.В. Майковой ¹⁰⁵), способ приобретения – дар, 1917 г., состав собрания – предметы быта, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, 414 предметов (по данным, указанным Н.В. Майковой в вышеупомянутой статье состав предметов – более полутора тысяч единиц хранения);
12. МАЭ №3676 от М. Окулича (личность не установлена), способ приобретения – покупка, 1928 г., состав собрания – «китайские лубочные картины», 278 предметов;
13. МАЭ №3722 от В. И. Гринберга, 1928 г., способ приобретения – покупка (25 руб.), состав коллекции – альбом с гравюрами, 1 предмет;
14. МАЭ №4239 – от В. Бектобекова (семья ученых и творческих деятелей), способ приобретения – покупка, 1936 г., состав коллекции – «лубок и олеографии», 37 предметов;
15. МАЭ №5048 от Военно-Медицинской Академии, способ приобретения – дар, 1933 г., состав коллекции – «предметы быта, гравюры, альбомы», 118 предметов;
16. МАЭ №5967 от Государственного Музея Восточных Культур (г. Москва), способ приобретения – передача, 1950 г., состав коллекции – «иллюстрации, гравюры, свитки», 40 предметов;
17. МАЭ №6132 из Библиотеки Института Этнографии Академии Наук СССР, способ приобретения – передача, 1951 г., состав коллекции –

¹⁰⁵ Майкова Н. В. Фотоальбом штабс-капитана С.А. Алексева как этноисторический источник по Японии начала XX века // Кунсткамера. 2021. №4 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotoalbom-shtabs-kapitana-s-a-alekseeva-kak-etnoistoricheskiy-istochnik-po-yaponii-nachala-hh-veka> (дата обращения: 25.04.2023)

«альбомы с иллюстрациями и планы г. Киото и г. Токио», 11 предметов;

18.МАЭ №6563 от Акишевой З.П. и Труфанова И.П. (Акишева - сотрудница МАЭ, африканист), способ приобретения – дар 1962 г., состав коллекции – «монеты и лубок», 6 предметов;

19.МАЭ №6786 от неизвестного человека, начало XX века, способ приобретения – неизвестен, состав коллекции – гравюры, художественные поздравительные карточки, 145 предметов.

В собрании также находятся листы и альбомы без шифров; существует вероятность, что отдельные листы были изъяты из какой-либо общей папки под одним шифром, в связи с чем отдельной маркировки не имели. На данный момент с точностью идентифицировать и определить принадлежность их к какому-либо шифру не представляется возможным, однако это станет предметом для дальнейших исследований. Кроме того, некоторые работы с указанными в описи шифрами и входящие в сферу гравюры физически автором обнаружены не были, ни в хранении музея, ни в открытых источниках. Также достаточно большое количество предметов на данный момент не заведены в базу данных КАМИС. В связи с чем возникают сложности не только в атрибуции авторства, но и в определении страны, где была создана та или иная работа, так как не все данные описи однозначны и конкретизированы, и потому требуют визуального сравнения с оригиналом в хранении. Кроме того, что немаловажно, отдельные описи написаны сложно читаемым подчерком, что затрудняет определение предмета. Более подробная информация, основанная на данных описи и КАМИС представлена в Приложении 3; она необходима при идентифицировании работ в хранении. Автором была выполнена выборка тех предметов, которые по своему описанию могут соответствовать ксилографическим произведениям (книги, альбомы, станковые гравюры) или литографии. В связи с тем, что на момент написания диссертации не все работы были физически обнаружены в хранении, некоторые указанные шифры могут не соответствовать вышеуказанным условиям или же принадлежать другой стране (некоторые работы ошибочно относили к

Китаю и наоборот), поэтому требуют дальнейшего изучения. Шифры, которые вызывают вопросы и требуют уточнения, дополняются примечаниями автора.

Среди предметов, представленных в МАЭ РАН, находятся работы следующих мастеров гравюры: Каванабэ Кёсай, Утагава Ёсику, Цукиока Ёситоси, Кобаяси Киётика, Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III, Ватанабэй Сэйтэй, Кубота Бэйсэн, Охара Косон, а также других малоизвестных художников.

В процессе изучения коллекции становится понятен вектор и принцип коллекционирования работ. В связи с этнографическим уклоном музея, можно заметить тенденцию, что гравюра в большинстве случаев поступала в хранение музея в составе предметов различного характера – предметов декоративно-прикладного искусства, быта, культа. Она скорее выступала в качестве этнографического артефакта, по которому можно изучать особенности этноса, культуры, а не предмета искусства. Кроме того, важно отметить, что поступления осуществлялись от собирателей разного уровня и статуса – от императора Николая II до моряков, врачей, ученых; от этого варьируется уровень исполнения поступивших от них произведений, качества и сохранности. В связи с указанными именами и родами деятельности дарителей, можно сделать вывод, что предметы привозились из дипломатических поездок (Николай II), командировок (военные, моряки, врачи, исследователи), а также с целью туризма (интеллигенция). Следует отдельно выделить коллекцию МАЭ №312, которую относят к категории даров от императора Николая II после поездки 1890-1891 гг. на Восток. Это собрание было наиболее крупным среди прочих даров, однако, помимо предметов высокого уровня, было обнаружено довольно много гравюр туристического характера (видовые альбомы, иллюстрированные англо-японские словари и т.д.). Именно поэтому, независимо от статуса и уровня дарителя, гравюра в собрании выступает как предмет этнокультурного исследования, являясь в то же время предметом графического искусства.

Часть предметов представляют собой старопечатные книги и художественные альбомы (画譜, *гафу*). Несмотря на то, что станковые гравюры в XX веке и сегодня продолжают оцениваться выше печатных альбомов, Б.Г. Воронова очень точно

описала особенность подобных изданий, их роль в развитии японского искусства графики: «Эти удобные дешевые книги, ставшие неотъемлемыми спутниками повседневности, вместе с тем сохранили качества творческого и игрового объекта. Каждая страница в них – самостоятельная художественная единица, а плоскость страницы – пространство для творческого эксперимента. При этом текст и изображение сосуществуют в них на равных началах. В этой книге иллюстрации не есть нечто вторичное, они не следуют за текстом, но как бы творят некий новый, равнозначный и параллельный мир»¹⁰⁶. Поэтому подобные издания, наравне со станковой гравюрой, являются большой областью для исследования не только с точки зрения развития художественного творчества, но и в целом более глубокого изучения культуры.

¹⁰⁶ Воронова Б. Г., Корницки Питер Ф., Юсупова А. И. Каталог старопечатных японских книг. М.: Пашков Дом, 2001. С. 19.

Глава II. Творчество мастеров гравюры эпохи Мэйдзи

2.1 Традиционные жанры в гравюре эпохи Мэйдзи и их ведущие мастера

Как уже было сказано ранее, в период Мэйдзи, несмотря на тяжелые условия работы, отсутствие поддержки государства и общее психологически напряженное состояние в стране, художники-традиционалисты продолжали свою работу. Мастера, наследующие традиции укиё-э в стилистическом, жанровом и образном ракурсах, в большинстве своем являлись представителями школы Утагава, которые получили художественное образование в поздний период Эдо – 1840-1860-е гг. В параграфе 2.1 и 2.2 будут рассмотрены художники, чья творческая деятельность в большей мере сохранила верность традиционным принципам и жанрам, хотя отдельные созданные серии можно отнести и к современным жанрам, которые появились с приходом эпохи Мэйдзи (*кайка-э*, *иокогама-э*, *сэнсо-э* и другие). Несомненно, происходящие события в стране, а также художественные нововведения не могли быть полностью игнорированы художниками, поэтому о точном следовании жанрам и традициям в рассматриваемом случае говорить сложно. Невозможно провести четкую границу между художниками традиционных и новых жанров, так как тенденции в изображении были переходящими от одного мастера к другому, а в некоторые периоды, как, например, в годы военных действий, популярность военного жанра распространялась среди большинства художников.

Тем не менее, в параграфе автор стремился проиллюстрировать творческую деятельность мастеров, которые в первую очередь прославились своими работами в традиционных жанрах и не отошли от прежних принципов художественной выразительности. Описание творчества художников излагается по принципу распределения жанров: 1) *бидзинга*; 2) *якуся-э*; 3) пейзаж; 4) «цветы и птицы». Следует понимать, что многие крупные представители эпохи, работали сразу в нескольких жанрах, поэтому их творчество рассматривается разносторонне не только в рамках одного жанра, в отличие от менее известных художников, которые посвятили себя исключительно одному или двум жанрам. В качестве ключевых художников автор диссертации выделяет следующих мастеров: Тоёхара Кунитика,

Тоёхара Тиканобу, Огата Гэко, Сибата Дзэсин, Утагава Ёсику, Каванабэ Кёсай, Цукиока Ёситоси. Творчество ряда известных мастеров эпохи (Ёсику, Кёсай, Ёситоси) в связи с наличием их произведений в собрании МАЭ РАН подробно рассмотрены в параграфе 2.2. Кроме того, во втором параграфе рассмотрено творчество менее известных художников эпохи, таких как Утагава Хиросигэ III, Ватанабэ Сэйтэй и Охара Косон (больше известен как представитель движения *синханга*).

Одним из ведущих мастеров завершающего периода развития укиё-э был **Тоёхара Кунитика** (豊原 国周, Toyohara Kunichika, 1835-1900). Он был учеником Тоёхара Тиканобу (настоящее имя Итёсай, не следует путать с современником Кунитика – Тоёхара Тиканобу, речь о котором пойдет далее). В 1848 году был принят в мастерскую Утагава Кунисада I, и на протяжении всей жизни придерживался традиционного стиля гравюры, несмотря на активное внедрение западных форм искусства. Свою фамилию он получил из сочетания фамилий своих учителей «*куни*» от Кунисада и «*тика*» от Тиканобу.

Кунитика на протяжении своей творческой деятельности работал в разных тематиках, создавая образы в жанрах *бидзин-га*, пейзажа, изображал сцены из современной жизни и исторические сюжеты, но больше прославился изображениями актеров театра Кабуки. Любовь к театру вдохновила его на изображение актеров в их театральных амплуа, и сегодня его гравюры поистине считаются одними из самых драматических и ярких примеров этого жанра. Он успешно работал в период Эдо, и потому, когда произошла реставрация Мэйдзи, он находился на контрасте с нововведениями, пришедшими из Запада, продолжая традиции прошлого в гравюре. Период Мэйдзи привнес конкуренцию с точки зрения новых технологий; к концу XIX века появляется фотография, что резко сокращает популярность гравюры, приводя к тому, что многие художники были вынуждены прекращать свой род деятельности. К тому времени Кунитика уже состоялся как мастер и находился в десятке самых известных и популярных художников укиё-э. В 1867 году, за год до распада сёгуната Токугава, он получил

официальное поручение правительства на участие и представление своих работ на Всемирной выставке в Париже.

В жанре *якуся-э* художник чаще всего создавал поясные портреты актеров, запечатленных в момент их игры на сцене; также встречались крупные планы, поголовные портреты; иногда они могли складываться в триптихи, представляя сцену более развернуто. Примером такого формата может стать изображение «Актеров Итикава Дандзюро (в двух ролях – Ирука и Омива) и Итикава Садандзи в роли Фукасита» (伊留鹿 市川団十郎) (九代目) 「ふか七 市川左団次」 (初代) 「おみわ 市川団十郎」 (九代目) , 1883) (Ил. 1), где художник помещает в триптих разновременные сюжеты театральной сцены. Тоёхара Кунитика продолжал традиции своих учителей, но в своих гравюрах начал использовать современные красители, что меняло общий строй гравюры. Некоторые исследователи отмечали его умелое использование цвета в гравюре, но он также был подвергнут и критике за такой выбор. В отличие от большинства художников того периода, которые применяли более утонченные цвета, Кунитика с начала периода Мэйдзи стал активно использовать яркие цвета, преимущественно красные, пурпурные, как в расцветке костюмов персонажей, так и в оформлении фона. Новые цвета, состоящие из синтетических анилиновых красителей, стали новинкой для японцев, привозимой с Запада. Интерес к новому и необычному привел мастеров к перенасыщению цветов, потере прежнего колористического единства, который достигался использованием мягких и приглушенных оттенков минеральных и растительных пигментов. Для японцев красный цвет стал означать просвещение, переход в новую эпоху прогресса западного стиля, и потому стал распространен в творчестве и других художников этого периода. Кроме того, Тоёхара Кунитика экспериментировал с европейской системой линейной перспективы, что в целом было характерно для мастеров первой половины XIX века, в особенности для мастеров пейзажного жанра.

Кроме изображений актеров театра Кабуки, Кунитика был одним из художников, которые внес свой вклад в жанр пейзажа, создав две серии

знаменитых видов Токайдо во время своей поездки из Эдо в Киото. В серию входят изображения различных мест, запечатленных с разных ракурсов, и местных жителей; присутствует уже узнаваемый яркий колорит, свидетельствующий об изменении художественного материала. Он иллюстрировал некоторые популярные мифы и сказки, но редко обращался к батальным сценам. При изображении простых людей, лишь иногда представлял их в европейских одеждах, несмотря на растущую популярность такой одежды в Японии.

У него было много учеников, но лишь некоторые в полной мере продолжили его деятельность. Выделяют лишь двух наиболее известных учеников – Тоёхара Тиканобу и Морикава Тикасигэ. Оба поначалу шли по стопам учителя в выборе жанров, но позже Тиканобу уходит больше к изображению красавиц, создает работы на военную и другие тематики, а Тикасигэ обращается к книжной иллюстрации.

Как и большинство художников, Кунитика создал большое количество серий гравюр; в частности, поражает тираж созданных им гравюр в сравнении с другими художниками этого периода. Однако, если сравнивать с работами популярных Утагава Хиросигэ и Кацусика Хокусая, отдельные листы и серии которых расходились огромными тиражами, но при этом не теряли в качестве, то гравюры Утагава Кунитика сильно уступают им по качеству печати (в отдельных листах линейные отпечатки не совпадают с цветными, видны затеки краски и отсутствуют градиентные тонкие переходы). В целом, это было характерно для большинства работ мастеров этой эпохи.

Так в созданных Тоёхара Кунитика сериях, посвященных красавицам, наблюдается изменения в сторону упрощения форм, применения пестрых текстур в одеждах, а также ярких цветовых сочетаний. Серия «Тридцать шесть добрых и злых красавиц» (善悪三十六美人, *дзэн аку сандзюроку бидзин*, 1876) также обладает насыщенными цветами, красавицы в исполнении Кунитика теряют прежнюю лиричность и мягкость образов, становятся ближе к образам актеров театра Кабуки в своих театральных амплуа, в качестве примера приводится гравюра с изображением известной красавицы Касамори Осэн (Ил. 2). Обращение

к красавицам разных эпох было продолжением важной культурной традиции, так, Касамори Осэн была известной в период Эдо, ее образы часто встречаются в гравюрах крупнейшего мастера *бидзин-га* Судзуки Харунобу (1725-1770). Однако, если сравнивать утонченные, хрупкие женские фигуры Харунобу с крупными, местами грубыми и даже вульгарными женскими образами Кунитика, заметно влияние на второго в большей мере театральной стилистики и эстетических идеалов времени.

Так как Кунитика активно занимался созданием афиш, в его творчестве известна серия «Тридцать шесть современных ресторанов» (開化三十六會席, *кайка сандзюроккая сэки*, 1878), которая в первую очередь представляет собой рекламную завлекательную иллюстрацию, где показаны люди, заходящие в тот или иной ресторан или же во время трапезы. В таких образах можно заметить, как происходил культурный и социальный переход, так как гравюра на протяжении всего своего существования была так или иначе связана с рекламной деятельностью, демонстрируя быт и нравы людей того времени. В отличие от большинства театральных гравюр, данная серия была напечатана на более высоком уровне: детали интерьера, тонкие узоры костюмов прорисованы со всеми мельчайшими подробностями, цвета имеют более приглушенный оттенок, хотя все еще более яркие по сравнению с гравюрами предшествующего периода. В работе этой серии – «Ресторан Манрин в Синагава-тё» (品川町, 万林, *Синагава-тё, Манрин*) (Ил. 3) Тоёхара Тиканобу демонстрирует особенности нового времени – на изображении сочетаются образы японских гейш в традиционных костюмах с девушками европейской внешности, которые виднеются за сетчатой перегородкой, изображенные верхом на лошадях. Хотя художник в большей мере обращался к традиционным ценностям, в его творчестве имеет место коммерческая гравюра, поэтому полностью уйти только к традиционным образам было невозможно. Центральной темой для нескольких серий Кунитика («Зерцало расцвета нравов и обычаев» (1878), «Пятьдесят четыре современных чувства, соответствующие главам Повести о Гэндзи» (1884) и другие), стало изображение современных быта

и нравов, поэтому так или иначе в его гравюрах проявляются черты жанров *кайка-э* и *иокогама-э*, демонстрирующих атрибуты новой жизни, связанной с вестернизацией общества.

Популярность Тоёхара Кунитика известна была среди современников эпохи Мэйдзи, но в дальнейшем его творчество было подвергнуто критике со стороны западных коллекционеров и деятелей искусства. В 1915 году Артур Девисон Фике, коллекционер японских гравюр, в своей книге «Диалоги о японских гравюрах», где им было перечислено более пятидесяти художников, в число которых вошел и Кунитика, назвал его работы «вырожденными» и описывал творчество следующим образом: «бессмысленная сложность, яркость и резкость цветов, невнимательность к печати – все это мы связываем с окончательной гибелью искусства цветной гравюры»¹⁰⁷. В 1876 году Лоуренс Робертс написал в своем «Словаре японских художников», что творчество Кунитики отражает упадок вкуса японцев и ухудшения цветной ксилографии. Он описывал Кунитика, как «незначительного художника, но представляющего собой последнего представителя традиций *укиё-э*»¹⁰⁸. Но возвращение популярности Кунитика принесла книга Эми Рейгль Ньюлэнд «Сегодня и тогда: картины забытого мастера: Тоёхара Кунитика 1835-1900»¹⁰⁹, в которой автор показала значимость Кунитика в истории японской гравюры.

Современником и в то же время учеником Тоёхара Кунитика являлся **Тоёхара Тиканобу** (豊原周延, Toyohara Chikanobu, 1838-1912), более известный современникам как Ёсю Тиканобу, настоящее имя Хасимото Наоёси. Он также был известен под именами Икакусай и Хасимото Тиканобу. Был одним из самых активных художников гравюры периода Мэйдзи, работая как с традиционными жанрами – *якуся-э*, *бидзин-га* и пейзаж – так и с новой военной тематикой (Сацумское восстание, японо-китайская война, русско-японская война), изображал виды модернизации Японии и работал в портретном жанре. Сложно отнести

¹⁰⁷ Ficke A. D. Chats on Japanese Prints. New York, Frederick A. Stokes Company, 1917. P. 351–353.

¹⁰⁸ Laurance P. R. Dictionary of Japanese Artists. Floating World Editions, 1977. P. 276

¹⁰⁹ Newland A. M. Time present and time past: Images of a forgotten master: Toyohara Kunichika 1835–1900. Leiden: Hotei, 1999. 175 p.

данного художника к какой-то из категорий, так как он в равной мере работал как с традиционными, так и с новыми жанрами. Тиканобу, как и Кунитика, перешел на более яркие краски, ярко красные, пурпурные и синие; работал в стиле, который часто отражал западные традиции в искусстве, в этом их близость и схожесть стиля исполнения.

Известна его военная деятельность, после падения сёгуната Токугава присоединялся то к оппозиционным войскам, то к сторонникам сёгуната; участвовал во многих битвах, возможно именно поэтому он в будущем прославился как мастер батального жанра в гравюре. Будучи ребенком, проявил талант к живописи, обучался в школе Кано, но в итоге отдал предпочтение гравюре укиё-э. В 1852 году поступил в мастерскую Утагава Куниёси (1797-1861), к 1856 году перешел в школу Утагава Кунисада I (1786-1865), а в 1862 году начал работать с Тоёхара Кунитика, изучая жанр *якуся-э*. Брюс Коутс утверждает, что ранние работы Тиканобу были созданы под влиянием его учителя Кунисада, но «к 1880-м годам он стал уходить от стилистики Кунисада», «со временем женщины в гравюрах Тиканобу стали выше, стройнее и изящнее в жестах, тем самым создав новый идеал красоты женщины эпохи Мэйдзи; а это в свою очередь возродило интерес к гравюре предыдущей эпохи»¹¹⁰.

В 1871 году Тиканобу обосновался в Токио в качестве художника-гравера, делая изображения знакомых мест, живописных видов и актеров театра Кабуки. Проследившая эволюцию работ Тиканобу, Коутс пишет: «он отошел от тех моделей изображения Утагава, которым его учили Кунисада и Кунитика; его изображения актеров к 1890-м годам стали иметь свой индивидуальный непохожий стиль»¹¹¹.

В середине 1870-х годов Тиканобу, как и многие художники этого периода, обращается к жанру *кайка-э*, а также начинает издавать работы на ранее запрещенные темы – это изображение императора и его приближенных, быта и досуга женщин. Одним из примеров смешения жанров может стать триптих

¹¹⁰ Coats B. Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints. Hotei Publishing, 2006. P. 16.

¹¹¹ Coats B. Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints. Hotei Publishing, 2006. P. 29.

«Красивые женщины современности» (現世佳人集, *Гэнсэй кадзин сю:*, 1890) (Ил. 4), где представлены разные занятия женщин, в том числе и японок в европейских нарядах – тем самым образы можно одновременно отнести и к жанру *бидзин-га*, и к *кайка-э*. Каждая женщина имеет специальную подпись в прямоугольной рамке, описывающей ее род деятельности; так, все они изображены за традиционными занятиями – игра на музыкальных инструментах – *сямисэне* и *кото*, каллиграфия, аранжировка цветов – *икэбана*, чтение и другие виды деятельности; в частности, одна из женщин, изображенная в европейском костюме с книгой в руке, подписана как «教師» (*кё:си*) – учитель. Для работы характерно, как и для многих работ в этом жанре, отсутствие живописного плана, обозначенного лишь в виде «золотых облаков», чтобы показать некое пространство; подобные листы похожи на пособие для женщин об особенностях манер и этикета в обществе. Данный триптих выполнен на высоком уровне и, вероятно, предназначался в качестве подарка, а также мог представлять собой разворот из книги: об этом говорит использование дорогих материалов – золотой фольги для оформления фона; можно обратить внимание на тонкость передачи линий и цветов, использования сложных орнаментов и сочетаний, которые подобраны мастерами с большим вниманием.

В 1877 году Тиканобу работал над гравюрами, посвященных событиям Сацумского восстания – восстание самураев во главе с Сайго Такамори. Будучи свидетелем гражданской войны, проходящей в стране в 1868-1869 годах (Война Босин), он создал много гравюр, связанных с этим событием. Уже к более поздним периодам творчества относятся его гравюры на темы, посвященные восстанию в Корее 1882 года, а также иллюстрации японского делегата в Корее. К концу 1880-х годов большая часть его аудитории была обеспокоена быстрыми изменениями, происходящими в Токио, и все больше ностальгировала по потерянному миру при сёгунате. Тиканобу начинает обращаться к более традиционным сценам, изображая японские фестивали, окрестности, которых не коснулась модернизация, то есть то, в чем японцы видели ухудшение, отход от традиций.

Интересными являются и его репрезентативные работы, на которых мастер изображает императора Мэйдзи и его семью. В это время изображение императора становится важной частью общественной жизни; появляется множество иллюстраций в виде ксилографических и литографических листов, живописных работ, а также фотографии. Портреты императора создаются по всем принципам и канонам парадных портретов западных стран. Большое количество работ на эту тему принадлежит Тоёхара Тиканобу, среди которых можно назвать «Зерцало японской знати: император Мэйдзи, его жена и принц Хару» (扶桑高貴鑑, *Фу:со:ко:ки кагами*, 1887) (Ил. 5). Данный триптих является показательным для периода Мэйдзи, так как в нем сочетаются все характерные для эпохи черты: изображение императора и его семьи, как свидетельство пересмотра древней традиции; символы просвещения (книги, одежда по западной моде, европейского типа мебель – высокие столы, стулья, комоды); национальные атрибуты и символика (традиционные предметы декоративно-прикладного искусства, орнаменты, стилистика), яркие краски; традиционные приемы (плоский задний план, условность образов, плоскостность). Важно отметить, что художник показывает образ императора не идеализированным и унифицированным, как это было ранее, а придает ему индивидуальные портретные черты, что в корне меняет существовавший в период Эдо канон изображения не только представителя императорской семьи, но и человека в целом. Однако, принц Хару и императрица показаны в рамках канона, они не имеют характерных отличительных черт, образы представлены условными лицами-масками. В итоге художнику удалось объединить в работе национальную и западную традицию в одном художественном пространстве.

После события японо-китайской войны 1890-х годов, на волне патриотизма и национализма многие мастера обращаются к традиционным образам и жанрам. К одним из подобных произведений относилась ставшая известной серия гравюр Тоёхара Тиканобу под названием «Зерцало веков» (時代かゝみ, *Дзидай кагами*, 1896–1897). Серия состояла из пятидесяти листов с образами девушек разных эпох

японской истории, каждая из них изображена в формате портрета «с укрупненной головой» – *окуби-э*; девушки имеют разный стиль причесок, костюма и узоров, также художник дополняет их небольшими вставками-окнами в верхней части листа с изображением жизни и досуга того или иного периода. В этой серии явно проглядывается отход к прежним традициям в передаче и выборе колорита: цвета всех листов приглушенные, мягкие, дополненные яркими акцентами, не мешающей общей гармоничной композиции. Каждый образ был назван определенной эрой правления императора, так, в качестве примера можно рассмотреть гравюру под названием «Красавица эры Бунсэй» (文政之頃, *Бунсэй но коро*) (Ил. 6). Бунсэй («Правление искусства») – девиз правления императора Нинко, существовавший с 1818 по 1830 годы. Тиканобу изобразил молодую девушку в легком и скромном по оформлению кимоно; в руках она держит небольшую табличку с изображением цветущей сакуры, головной убор и украшения *кандзаси* отсутствуют, но волосы ее собраны в форменную прическу. Вероятно, жанровые сценки в верхней части листа, а также атрибуты должны раскрыть образ более детально, но их определение требует более глубокого изучения и интерпретации.

Тоёхара Тиканобу создал огромное количество работ, в том числе серий на разные тематики, разных размеров и форматов. Для периода Мэйдзи стал популярен формат триптиха – для более развернутого изображения пейзажей, досуга представителей высшей знати, а также военных действий. Многие образы Тиканобу выполнены именно в формате триптиха, они иллюстрируют не только театральные постановки и образы красавиц современности, но и демонстрируют досуг императорской семьи и высшей знати, военные события и различные мероприятия, связанные с модернизацией страны. К наиболее популярным его сериям относятся: «Нравы и обычаи эпохи Эдо» (1903-1905), «Придворные дамы дворца Тиода» (1894-1896), «Снег, луна и цветы» (1883-1884) и многие другие.

Среди мастеров жанров *якуся-э* и *бидзин-га* можно назвать и менее известных, но также работавших в период Мэйдзи художников, большая часть из них являлись представителями школы Утагава: Утагава Ёситаки (1841-1899), Утагава

Кунисада III (1848-1920), Сасаки Ёсимицу (1850-1891), Утагава Ёсимунэ (1817-1880), Утагава Ёсинобу (1838-1890), Утагава Ёсихару (1828-1888), Утагава Ёсиюки (1835-1879), Утагава Куниаки (1835-1888), Утагава Кунихиса (1832-1891), Утагава Куницуру (1807-1878), Утагава Куникиё II (1850-1887), Утагава Фусатанэ (1850-1890), Сьунгансай Сигэхиро (акт. 1865-1878), Моригава Тикасигэ (акт. 1869-1882). Киносита Хиронобу I (акт. 1850–1872). Так же продолжали работу некоторые представители школы Тории – Тории Киёсада (1844–1901), Тории Тадакиё (1875-1941).

Говоря о развитии пейзажного и бытового жанра, можно сказать, что художники шли по двум параллельным направлениям – одни продолжали работать по принципам гравюры укиё-э предшествующего периода, другие – впитывали знания, привнесенные из Запада, и интегрировали их в свой художественный материал. Одним из уникальных художников этого периода, не принадлежащих ни одной школе, будучи художником самоучкой, но который создал свой неповторимый узнаваемый стиль был **Огата Гэкко** (尾形月耕, Ogata Gekko, 1859-1920). Родился в Эдо и имел при рождении имя Накагами Масаносукэ. В 16 лет семья Гэкко потеряла свой бизнес, и он остался сиротой; уже в то время он продавал свои первые рисунки, тем самым зарабатывая на жизнь. С продажей рисунков и эскизов он стал признан художником Каванабэ Кёсай, а потомок знаменитой семьи Огата – Огата Койя усыновил будущего художника, от которого тот получил свою новую фамилию Огата. Художник сам поменял себе имя на Гэкко, что в переводе означает – «лунный свет». Будучи в семье художника, тем не менее, он не проходил традиционного ученичества в студии Огата, а занимался самообразованием. Начал свою карьеру художника, подготавливая наброски и представляя их различным издательствам, газетам и журналам. В 1885 году настал карьерный рост для Гэкко вследствие знакомства и последующей дружбы с влиятельными представителями искусства – Эрнестом Феноллозой и Окакура Какудзо. Несмотря на то, что Гэкко был художником-самоучкой, в дальнейшем он стал членом многих организаций, связанных с развитием японского искусства,

таких как «Общество японского искусства» (日本美術協会, *Нихон Бидзюцу Кё:кай*), «Ассоциации молодых художников живописи» (日本青年絵画協会, *Нихон сэйнэн кайга кё:кай*) и многих других. Гэкко завоевал множество наград и призов, как на родине, так и за рубежом – в Чикаго, Париже и Лондоне.

Его гравюры стали определенным вызовом времени – он нарушил все правила печати и создал свой уникальный и неповторимый стиль при этом оставшись в рамках традиций – в стилистике, образности и исполнении в целом. Поскольку он начал свою карьеру как живописец и иллюстратор, а также был художником-самоучкой, который впитывал как традиционные, так и европейские приемы в разных видах и жанрах искусства, не имеющий опыта в сфере печатной гравюры, его работы заметно отличаются от произведений его современников. Огата Гэкко вырабатывает свой собственный стиль, в котором сочетаются графические и живописные приемы. «В них присутствует иллюзия мазков, смешение красок, и перспектива, уникальная для Гэкко. Как и Тернер, он создавал свое искусство на месте и тщательно исследовал все предметы»¹¹². Этот стиль хорошо показан в его серии триптихов «Красавицы в знаменитых местностях» (美人明所合, *бидзин мэйсё авасэ*, 1895–1902). Гравюра этой серии «Цветение глицинии у храма Камэйдо» (Ил. 7) показывает популярную среди художников местность, к которой они часто обращались в создании своих образов. Утонченные цвета, исчезающие вдаль, словно в туманной дымке, отдельные элементы пейзажа передают живописное удаление пространства, когда детали дальнего плана размываются, фокусируя внимание на происходящем переднего плана. Все образы этого цикла представлены художником в некой туманной дымке, придающей лиричность и интимность каждой композиции; подобный прием позволяет соотносить их по выразительности с акварельными работами. Несмотря на то, что серия относится к изображению «красавиц», стилистика прежнего жанра *бидзин-га* видоизменяется; Гэкко изображает женщин с детьми, их прогулки, пикники, игры и совместный

¹¹² Turley B. Ogata Gekko biography. URL: <http://www.ogatagekko.net/Biography.html> (дата обращения 24.04.2017)

досуг. Он показывает женщину, не как горделивую красавицу, а в первую очередь как мать, которая проводит время со своей семьей.

Серия гравюр «Сто видов Фудзи» (富嶽百景, *фугаку хяккэй*, 1904) включает в себя разный взгляд на Фудзи: она представляется и в умиротворенном образе, и с неким историческим контекстом. Гэкко изображает ее вблизи и вдалеке, она то выделяется на общем фоне, то скрывается в туманной дымке. Для этой серии характерен приглушенный утонченный цвет, близкий к монохромному исполнению. В представленной гравюре (Ил. 8) внимание сосредоточено на каменных фонарях, которые стоят на небольшом возвышении; Фудзи лишь невесомым световым силуэтом виднеется вдали, и весь образ воспринимается, как залитый солнечным светом. Скорее всего, на создание этой серии повлияла знаменитая серия Хокусая с его разнообразными видами на гору Фудзи. Гэкко часто выбирал лиричные образы из повседневной жизни на улицах и в домах Японии. Кроме тихих пейзажей, прогулок и пикников он также выполнял прекрасные в своей детализации и «живописности» работы, связанные с историческими и мифологическими персонажами, а также событиями японо-китайской войны, но даже в гравюре на военную тематику он не применяет ярких красок и не показывает динамичные образы.

Следует сказать, что гравюры в пейзажном жанре так или иначе появлялись в творчестве многих художников, в частности, представителей школы Утагава, которые в своих работах практически полностью копировали стиль Утагава Хиросигэ, выбирая схожие планы, сюжеты, способ видения (совмещения линейной и параллельной перспективы), колорит, поэтому Огата Гэкко, хотя и в целом следовал традиционной стилистике, работал в более позднее время и смог выйти за пределы устоявшегося канона изображения. Среди других мастеров этого жанра, работавших параллельно, можно назвать: Иссёсай Иккэй (акт. 1871-1872), Утагава Сигэкиё (акт. 1860-1890), Кацусика Исая (1821-1880).

Как уже было сказано ранее, строгая приверженность одному из жанров для мастеров укиё-э была не характерна, поэтому почти все художники работали и пробовали себя в разных жанрах в зависимости от интересов и коммерческой

привлекательности. Создание поздравительных открыток *суримоно* было частью творчества художников, но отдельно можно выделить несколько имен, которые стали известны именно в области *суримоно* – Киси Ганрэй (1816–1883) и Мацукава Хандзан (1818-1882). Также продолжал развиваться и декоративный жанр – *катё-га* – «цветы и птицы». Главными представителями этого жанра стали – Сибата Дзэсин, Коно Байрэй (1844–1895) и Имао Кайнэн (1845-1924). **Сибата Дзэсин** (柴田 是真, Shibata Zeshin, 1807–1891) – стал в равной мере известен и как представитель гравюры *укиё-э*, традиционной живописи и мастера по лаку. Настоящее имя художника было Сибата Камэтаро, он вырос в семье художника гравюры, поэтому с детства имел связь с миром искусства, в 13 лет поступил в ученики к мастеру по лаку Кома Кансай II. Так как лаковая роспись требовала владения живописными техниками, учитель направил его на обучение в школу Маруяма-Сидзё. На протяжении всей своей творческой деятельности он постоянно продолжал учиться, помимо живописи и графики, он изучал каллиграфию, чайную церемонию, литературу и поэзию, тем самым впитывая основы японской культуры и искусства. После смерти учителя Кома Кансай II, Сибата Дзэсин наследовал его мастерскую, продолжая работу в лаковых техниках. Сегодня мастер больше известен по своим лаковым изделиям, так как именно в этом виде искусства ему удалось проявить себя, как новатора, удивляя современников нестандартным подходом, формами и изящными сюжетами. Что касается творческой деятельности в области гравюры, то они представляют классические образы жанра «цветы и птицы», не сильно отличающиеся разнообразием от своих современников, хотя и отдельные образы стали очень удачными с точки зрения эффектной передачи. В качестве примера его работы можно привести гравюру «Летающие вороны на закате» (1888) (Ил. 9); на листе фактически отсутствует название, однако имеется подпись, которая свидетельствует о датировке – 八十一翁是真 (*хатидзю:ути* *окина Дзэсин*, «Старец Дзэсин в возрасте 81 года [нарисовал]»). Классический образ летающих птиц в «безвременном» пространстве дополняется алым

градиентным оттенком, чтобы подчеркнуть время суток и передать настроение момента.

В целом, для всех представителей жанра «цветы и птицы», которые работали в период Мэйдзи были характерны классические сюжеты и приглушенное колористическое решение; в некоторых случаях применялись анилиновые красители исключительно с целью подчеркнуть отдельные элементы в изображении, но в отличие от представителей театрального жанра, художники жанра «цветы и птицы» подходили к этому вопросу с бóльшей деликатностью. Гравюры активно выходили отдельными листами, в виде открыток *суримоно*, в формате для оформления вееров *утива*, и наиболее распространенное – в виде художественных альбомов с мотивами сезонных растений, птиц и насекомых, сцен с рыбаками, ремесленниками и божествами.

Художники-традиционалисты продолжали свою работу в период Мэйдзи, развивая традиционные жанры, дополняя образы современным звучанием. Многие из них являлись представителями школы Утагава, учениками известных Утагава Куниёси, Утагава Кунисада I, Утагава Хиросигэ, от которых переняли стилистику и образность, однако, трансформировав их в новых реалиях через призму своего художественного восприятия. Тем самым мастера объединили в своем творчестве традиционные основы с новаторством и дали новый виток развития гравюры *укиё-э* в период Мэйдзи.

2.2 Творческая биография мастеров традиционных жанров. Собрание МАЭ РАН (Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Утагава Ёсику, Утагава Хиросигэ III, Ватанабэ Сэйтэй, Охара Косон)

Среди мастеров традиционных жанров в собрании МАЭ РАН представлены работы, как широко известных представителей в лице Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай и Утагава Ёсику, так и менее известных, таких как Ватанабэ Сэйтэй. В собрании МАЭ находятся и работы художника Охара Косон, который больше известен как представитель новой гравюры (*син-ханга*), которая получила развитие в начале XX века. Однако, по стилистике данные работы соответствуют

классическому жанру «цветы и птицы» и, в силу своей малочисленности, работы этого мастера также были рассмотрены автором в диссертационной работе.

Творчество трех наиболее известных представителей – Утагава Ёсику, Цукиока Ёситоси и Каванабэ Кёсай можно объединить в одну группу, так как все они являлись учениками известного мастера Утагава Куниёси, и во многом переняли черты его творчества – стилистику, а также интерес к историческому, мифологическому и юмористическим жанрам. Первый, о ком следует сказать – это **Утагава Ёсику** (歌川 芳幾, Utagawa Yoshiiku, 1833-1904), также известный под именем Отиай Ёсику. В своих произведениях художник так же, как и Тоёхара Тиканобу, соединял разные жанры, в том числе и создавал образы в жанре *иокогама-э*, работал с газетной иллюстрацией, но в большей мере посвятил свое творчество театральному и историческому жанру, сохраняя стилистику предшествующей эпохи. Настоящее имя художника – Отиай Икудзиро, известно также и множество псевдонимов, которыми он подписывал свои работы: Кэйсай, Иккэйсай, Тёкаро, Сяракусай, Кэйями. Был сыном хозяина чайного дома и учился в школе Утагава Куниёси вместе с Цукиока Ёситоси (речь о котором пойдет далее). С этого времени и на протяжении всей жизни они соперничали друг с другом в мастерстве, но, тем не менее, создали совместные серии. Его самые первые работы относят к 1856 году, когда он рисовал фоны для некоторых гравюр актеров театра Кабуки для своего учителя. Ранние работы, говорят о влиянии Утагава Куниёси, он делает портреты актеров, красавиц и воинов. Он создавал сатирические и юмористические работы, и после смерти Куниёси в 1861 году стал одним из лучших на этом поприще, наравне с Каванабэ Кёсай.

Одной из наиболее популярных его карикатурных серий, в которой хорошо заметно влияние его учителя Утагава Куниёси, стали «Комические записи японской истории» (滑稽倭日史記, *Коккэй ванисси-ки*) или «Юмористическая японская история» (滑稽日本史, *Коккэй нихон сики*) (Ил. 10), которая стала иллюстрацией к японо-китайской войне 1894-1895 года. Гравюры являются своего

рода пародией на Ночной парад ста духов (百鬼夜行, *Хякки яко:*), где в верхней части гравюры изображены различные сцены, связанные с духами – *ёкай*, а в нижней – карикатурные изображения солдат и моряков японской и китайской армии. Девять единых по исполнению гравюр выставляются в ряд, что создает впечатление единого развернутого свитка. Как и было принято для карикатурных работ, образ японского солдата представлен с позиции силы, традиционного символа – предстает в виде Бога грома – Райдзина с соответствующими для него атрибутами (кольцом барабанов); образ «героя» повторяется и в нижней части гравюры, Япония предстает в образе императора Мэйдзи, которого умоляют о пощаде «крысиные корабли» (в карикатурной серии художника Кобаяси Киётика японские корабли изображены в виде кошек, а китайские – в виде бегущих крыс, поэтому здесь можно говорить об общей тенденции в грубом сатирическом изображении врага). Ночной парад ста духов – тема, к которой обращались многие известные художники на протяжении многих веков, в частности, она остается актуальной и сегодня.

Интерес представляет серия театральных гравюр, которая несколько выходила за рамки традиционного изображения в жанре *якуся-э*. Она получила название «Реалистические силуэты с лунными цветами» (真写月花の姿絵, *синся гэкка но сугата-э*, 1867), в которой художник изображал отдельных актеров по принципу силуэта, скрытого тенью. Каждый персонаж представлен в профиль, на их лицах заметна разная эмоция, и даже в таком изображении видно, насколько все персонажи отличаются друг от друга; некоторым из них художник добавляет атрибуты или жесты. В представленном листе (Ил. 11), показан мужчина с курительной трубкой в руке, над ним в «лунном цветке» показан портрет в анфас, где можно детально разглядеть лицо героя, в руках у него также находится курительная трубка. Любопытно, что слово «лунные цветы» по чтению – «гэкка» – созвучно с иероглифами с тем же чтением, но переводящиеся как «в лунном свете» – 月下. Вероятно, художник решил создать игру слов, тем самым включив и игру тени в свете луны, и «цветы», в которых зафиксированы портреты персонажей.

Силуэты, изображенные в профиль, являются более характерными и персонифицированными, чем изображения в анфас, которые следуют классическому канону изображения. Автор не исключает, что здесь мог иметься ввиду и дополнительный шуточный контекст и игра слов, что было характерно в целом для позднего периода Эдо, и для творчества Куниёси и его учеников, в частности.

Следует сказать и о его творческой деятельности, связанной с модернизацией страны. Он, как и его современники, обращался к современным реалиям, что проявилось в его работе в жанре *иокогама-э*, а также деятельности в сфере газетной печати. В 1870-е годы Ёсикуку начинает получать регулярные заказы от токийских газет. В это время появившиеся японские газеты нуждались в художниках для иллюстрации новостей, это был новый вид гравюры – «цветные новости» (ニユース錦絵, *ньюс нисики-э*). Резчики и печатники создавали оттиски с эскизов, которые служили в качестве иллюстрированных дополнений для новостных статей в газете. В конце века эти газетные гравюры на дереве будут заменены фотографией и новыми печатными технологиями, но до этого времени газеты были основным источником дохода для многих художников укиё-э. Ёсикуку иллюстрировал такие газеты как «Токийские ежедневные новости» (東京日日新聞, *Токио нити нити симбун*), а в 1872 году стал соучредителем газеты «Токийские иллюстрированные новости» (東京繪入新聞, *Токио э-ри симбун*). Делал газетные иллюстрации на темы убийств, краж, призраков и несчастной любви – в этой области прославился и Цукиока Ёситоси.

Примером работы в жанре *иокогама-э* может послужить гравюра под названием «Русская пара» (О-Росия, 1861) (Ил. 12) из известной серии «Изображения иностранцев» (外国人物図画, *Гайкоку дзимбуцу дзуга*), где изображены мужчина и женщина в нескольких странных европейских нарядах. Заметно еще неумение японских художников в передаче 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 на способе передаче европейских штанов). Пара больше похожа на японцев, переодетых в иностранцев – индивидуальные особенности еще далеки от действительности, а образный строй, как и прежде, восходит к театру с его условностью в рамках неких театральных амплуа. Такая передача была характерна для многих художников, и, зачастую, элементы одежды и сами персонажи использовались в изображении представителей разной национальности, поэтому говорить о достоверности в передаче образов на данном этапе не приходится.

Самыми выдающимися и известными учениками Утагава Куниёси, которые по популярности сегодня в каком-то смысле превзошли учителя, были – Цукиока Ёситоси и Каванабэ Кёсай. Жизнь и творчество этих мастеров было во многом схожи, однако, если у Цукиока Ёситоси они приобрели драматический характер, то в случае Каванабэ Кёсай – бунтарский. Три ученика, Утагава Ёсикику, Цукиока Ёситоси и Каванабэ Кёсай, работали в одно время и наиболее отчетливо продолжили линию Утагава Куниёси, заимствовав стилистику учителя и выработав на ее основе свой собственный узнаваемый стиль.

Цукиока Ёситоси (月岡 芳年, Tsukioka Yoshitoshi, 1839-1892) – один из наиболее известных мастеров эпохи, родившийся при правлении династии Токугава, он большую часть жизни прожил в период Мэйдзи. На протяжении всего своего творчества, находясь под влиянием западного искусства, он боролся с потерей традиционных японских ценностей, посвящая большую часть своих работ напоминанию японцам об их национальном самосознании. Тем не менее, он активно заимствовал европейские формальные приемы в изобразительном искусстве. Его новаторство в композиции, способность запечатлеть особенность личности и моменты жизни, стали значимым явлением в развитии и пересмотре стилистики гравюры укиё-э.

Он родился в семье богатого купца, который купил статус самурая; отец ушел из семьи, и Ёситоси был отдан на воспитание дяде. При рождении получивший имя Ёнэдзиро (настоящее имя Ёнэдзиро Овария), он в 1850 году поступил в ученики к мастеру гравюры Утагава Куниёси, который и дал ему имя Ёситоси. В возрасте 14 лет он опубликовал свой первый подписной гравюрный набросок – триптих морского сражения при Данноура, которое произошло в 1185 году. В 1850-е годы им было создано небольшое количество гравюр и серий, пожалуй, единственной точно приписываемой Ёситоси является серия под названием «Война котов и мышей» (猫鼠合戦, *бё:со кассэн*, 1859), которая во многом продолжала юмористический жанр в гравюре, получившего название – *гига* или *тоба-э*. Этот жанр активно развивал в своем творчестве, как учитель – Утагава Куниёси, так и его современники, а также ученики и современники Ёситоси – Утагава Ёсику и Каванабэ Кёсай. *Тоба-э* – подразумевал под собой жанр, в котором чаще всего главными действующими лицами выступают животные (лягушки, коты, мыши, морские существа и т.д.), изображенных в виде монахов, военных, политических деятелей и других представителей профессий. Подобные гравюры стали во многом способом для художников комически изображать действительность, но при этом не попадать под запреты цензуры.

После смерти Куниёси художник продолжает усиленно работать, несмотря на тяжелые условия в голоде и нищете. Его первый успех пришел в 1865 году с серией «Сто историй о привидениях из Японии и Китая» (和漢百物語, *вакан хяку моногатари*). Через два года после смерти учителя умирает его отец, а в 1863 году, будучи усыновленным Цукиока Сэссай, художник получает имя Цукиока. За 1860-е годы им было создано более тридцати серий гравюр на разные тематики. Как известно, Ёситоси работал и в таких жанрах укиё-э, как *бидзинга*, *якуся-э* и *сюнга*, но все же основными темами в его гравюрах стали исторические и мифологические сцены с изображением образов японской и китайской истории (военные и политические представители, философы и мыслители, деятели искусств и ремесел и т.д), а также персонажей японских мифов и легенд, буддийских и синтоистских

божеств, призраков и *ёкаев*. Кроме того, Ёситоси прославился своими «кровавыми гравюрами», которые получили название «жестокие картины» (*мудзан-э*). В его творчестве имеют место изображение военных битв, смерти в бою, а также самоубийства сэппуку, что было характерно и для гравюр его учителя Куниёси, но Ёситоси становится поистине ведущим художником этой тематики.

Изображаемые художником сцены ужасов и смерти, заставляют многих критиков (по большей части это касается западной критики) полагать, что Ёситоси страдал душевным расстройством. Нахождение в постоянной нищете и голоде, в условиях повторяющихся неурожаев в стране, восстаний, беспорядков, которые вылились в гражданскую войну, кроме того, смерть учителя и отца – все это наложило свой отпечаток на внутреннее состояние художника. Как пишет Джон Стивенсон «влияние от увиденной Ёситоси резни двух тысяч воинов сёгуната отрядом вооруженных сил императора в конце гражданской войны, проглядывается в его работах в течении многих лет [после этого события]»¹¹³. Речь идет о кровавой битве в Уэно, свидетелем которой стал Ёситоси, после чего он изобразил эту битву в серии «Сто знаменитых воинов в сражении» (*魁題百撰相, кайдай хяку сэнсо.*; 1868-1869). Он был свидетелем и других сражений, а также публичных казней, что и отразилось в его творчестве. Но важно отметить, что темы насилия, ужасов и призраков имеют такую же долгую историю существования, как и другие жанры, такие гравюры активно издавались в поздний период правления сёгуната Токугава и были хорошо продаваемы и в период Мэйдзи. «То, что Ёситоси использовал опыт увиденных им смертей и расправ, не отличает его от, скажем, Леонардо, который зарисовывал крылья мертвых птиц или анатомические зарисовки внутренностей трупа, что было строго запрещено в то время церковью»¹¹⁴.

Между 1866 и 1867 годами художник создал ряд ужасных и садистских образов в серии «Двадцать восемь знаменитых убийств со стихами» (*英名二十八*

¹¹³ Stevenson J. Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon, Hotei Publishing, 2001. P. 24.

¹¹⁴ Tsukioka/Taiso Yoshitoshi (Owariya Yonejiro): 1839-1892. URL: <http://www.sinister-designs.com/graphicarts/yoshitoshi.html> (Дата обращения 10.02.2017)

衆句, *эймэй нидзю:хассю:ку*) (Ил. 13); эта серия была создана совместно с Утагава Ёсику. В рассматриваемой работе изображена известная сцены из истории персонажа Фурутэя Хатиробэй и его жены Оцума. Существовало несколько вариаций причин убийства Хатиробэй своей жены: по одной из версий он уличил ее в проституции и из ревности жестоко расправился с ней; по другой – Оцума раскрыла планы Хатиробэй украсть деньги, отложенные на спасение принцессы, и так же была убита. Ёситоси выстраивает композицию по принципу жизнеописаний с текстовым сопровождением; в таком же стиле работал Утагава Куниёси над известной серией «Жизнеописание верных и преданных вассалов» (1847-1848), поэтому в этой серии Ёситоси остался в рамках принципов своего учителя. Экспрессивность образам в гравюрах этой серии, несомненно, придает обилие изображенной на них крови, показывая действие в моменте, в динамике (в отличие от гравюр Куниёси, которые больше склонялись к статичности). Гравюры этой серии в большинстве своем были посвящены расправам над женщинами, и стали в свое время очень популярны, как в Японии, так и в западных странах. Стивенсон пишет по этому вопросу следующее: «известность насилия в творчестве Ёситоси оправдана тем, что он делал шокирующие образы эффектнее любого другого художника; современные критики и галереи ошибочно ставят на его кровавые гравюры и не дают полного представления о тонкости и пронизательности большинства его работ»¹¹⁵. С момента написания данной книги отношение к творчеству Ёситоси претерпело ряд изменений, сегодня все больше освещаются его более лиричные и тонкие образы других серий, нежели фокусируется внимание на его кровавых изображениях, ссылаясь на психические расстройства.

В 1871 году Ёситоси впал в глубокую депрессию и пребывал в ней на протяжении нескольких лет, будучи не в состоянии работать, он жил в ужасной нищете. В 1873 году, благодаря появившимся заказам и признанию, Ёситоси выходит из депрессии и снова берется за работу. В связи со своим возвращением к деятельности, он меняет фамилию на Тайсо, то есть «Великое возрождение», и

¹¹⁵ Stevenson J. Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon, Hotei Publishing, 2001. P. 41.

начинает работать более регулярно. Благодаря модернизации активно развивается газетная деятельность, и Ёситоси предлагают сотрудничество в одной из газет. Такой шаг, с одной стороны, увеличивает его популярность, а с другой, становится возможностью заработать на жизнь. В 1877 году происходит Сацумское восстание самураев, которое привнесло среди газет особую активность; издатели поручили художникам-графикам иллюстрировать данные события. Ёситоси работал одновременно для девяти разных изданий; эти работы принесли ему настоящую славу и достаток. С налаживанием жизни изменилась и его гравюра, Ёситоси стал чаще обращаться к современным событиям и сценам повседневной жизни.

К 1884 году у Ёситоси было более восьмидесяти учеников, что позволило ему обращаться к более крупным проектам. Одним из таких долгосрочных проектов становится создание серии «Сто видов луны» (月百姿, *цуки хякуси*, 1885-1892), которая иллюстрирует образы из японской и китайской мифологии и истории, в которых объединяющим элементом выступает луна. Героями являются знатные женщины и прославленные воины, деятели искусств и философы, буддийские и синтоистские божества, духи природы, призраки, животные и птицы. В некоторых гравюрах присутствует лиричность и спокойствие, в других динамика и острый сюжет. В серии зачастую наблюдается особая проработка планов, наличие тумана или дымки, уводящей зрителя вглубь изображения, что может стать отсылкой к европейскому способу построения пространства в картинах. В ней наиболее удачно и выразительно соединились принципы восточной и западной традиции. Серия имела такой огромный успех, что ради получения копии этих гравюр выстраивались огромные очереди. Одним из интересных примеров этой серии может стать лист под названием «Глава Югао из повести о Гэндзи» (源氏夕顔卷, *Гэндзи Ю:гао но маки*, 1888) (Ил. 11). В гравюре художник лирично передает историю персонажа, именем которой названа глава из рассказа Гэндзи моногатари: Югао – прозвище, данное девушке принцем Гэндзи, который не мог узнать ее настоящее имя. Вьюнок югао по рассказу рос у соседнего от принца особняка, и он попросил ему принести это необычное растение; девушкой, проживавшей в этом

особняке, и была названной Гэндзи – Югао. Девушка по причине разных событий погибает и является Гэндзи ночью в виде призрака – именно этот образ и создает в своей гравюре Цукиока Ёситоси. Художник тонко передает состояние эфемерности, исчезающего в дымке подола кимоно, бестелесности фигуры, будто плывущей в ночи; образ дополняет окружающий силуэт цветущий выюнок *югао* с крупным плодом, известным, как тыква-горлянка. С точки зрения художественной передачи работа становится будто бы прообразом эстетики ар-нуво, несмотря на близость к работам учителя, в гравюрах Ёситоси проглядывается новый виток в развитии традиционной ксилографии.

Примерно в это же время – в 1889-1892 годы была опубликована серия «Новые образы 36 призраков» (新形 三十六 怪撰, *сингата сандзю:роккайсэн*), в которой основной акцент делается на людях, встречающих призраков в своей повседневной жизни. В некоторых гравюрах призраки даже не отображаются, Ёситоси создает лишь эмоциональное состояние от ощущения присутствия призрака, но не показывает его. Серию этих работ отличает отсутствие перегруженности в колористическом плане; локальные цвета, зачастую даны на контрасте с другими, не мешают восприятию и позволяют уловить главное в изображении. В одной из гравюр изображен воин Тайра-но Киёмори (Ил. 15), который заметив призрака в окне, схватился за свой меч, пребывая в полной готовности. Образ Ёситоси – легкий, подвижный, динамичный, в отличие от статичных образов в работе предшественников и многих современников мастера. Можно отметить и особое внимание художника к изображению индивидуальных черт лица, сложных мимических деталей, изображенных в профиль, что уже сильно отличается от застывших «масок» в работах мастеров периода Эдо. Во время работы над серией «Призраков» он в 1891 году был госпитализирован в психиатрическую больницу, но уехал оттуда весной 1892 года и стал жить в полном одиночестве; умер 9 июня, в 53 года от кровоизлияния в мозг.

Некоторые приравнивают сумасшествие Цукиока Ёситоси к гениальности, ведь, именно находясь в таком состоянии, он смог создать такие эмоционально наполненные и глубокие гравюры. «У Ёситоси был хороший повод быть в

депрессии. Все, что он знал, свою профессию, искусство, культуру и общество – все это переживало потрясения и изменения. Он потерял статус в обществе, он не мог зарабатывать на жизнь, у него не было семьи, к которой он мог обратиться...», «... и как заметил Р. Д. Лян, схождение с ума – это здоровая реакция на безумную ситуацию»¹¹⁶.

Следует также упомянуть цитату М.В. Успенского, относительно творчества Ёситоси и восприятия его современниками: «Мусяэ Куниёси долгое время находились в небрежении еще и потому, что его продукция “перекрывалась” многочисленными произведениями его ученика Ёситоси, чьи гравюры родственны вещам Куниёси, но как бы возведены в степень: героизм мужество, мощь персонажей Куниёси в работах его ученика превращались зачастую в сцены немотивированной жестокости, фантастического садизма. Что, конечно, отталкивало любителей изящного конца XIX века»¹¹⁷. Однако, в XX и XXI веке творчество Ёситоси было «вовзведено» на небывалую высоту, сегодня его работы высоко оцениваются критиками, искусствоведами и коллекционерами.

И последним ярким учеником Утагава Куниёси являлся **Каванабэ Кёсай** (河鍋曉齋, Kawanabe Kyosai, 1831-1889). В отличие от многих своих современников, Кёсай смог совместить в себе приверженца традициям и человека, открытого всему новому и неизведанному. Каванабэ Кёсай родился в городе Кога в провинции Симоса в семье самурайского вассала. Личное имя мастера при рождении было Каванабэ Сюдзабуро, с началом творческой деятельности он несколько раз менял имена, самым известным из которых стало «Кёсай». Мальчик увлекался рисованием уже с двухлетнего возраста, но осознанный творческий путь начал в шесть лет, поступив в школу к Утагава Куниёси, где проучился до девяти лет. В 1840 году он поступает в школу Кано к художнику Маэмура Това (? – 1853), переход к классической живописи школы Кано своего рода символизировал

¹¹⁶ Tsukioka/Taiso Yoshitoshi (Owariya Yonejiro): 1839-1892. URL: <http://www.sinister-designs.com/graphicarts/yoshitoshi.html> (Дата обращения 10.02.2017)

¹¹⁷ Успенский М. В. Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава. Каталог выставки. СПб., Государственный Эрмитаж, 1997. С. 4.

переход от «народной», массовой гравюры укиё-э к сфере высокого искусства. Закончив обучение, он сочетал в своем творчестве работу в качестве художника гравюры и мастера традиционной живописи.

Гравюра являлась массовой по своей сути и позволила молодому художнику зарабатывать на жизнь. Кроме того, со смертью учителей Кёсай в течение нескольких лет лишается отца и двух жен, что не могло не повлиять на характер его творческой деятельности. Примерно с 1858 года художник начинает работать под псевдонимом Кёсай в жанре *кёга* (狂画 – дословно, «странные/сумасшедшие картины»). Нет точной информации, существовал ли этот жанр ранее или он был придуман самим Каванабэ Кёсай, но в некоторых источниках указывается, что он появился из юмористического жанра *гига* или *тоба-э*.

В творчестве Каванабэ Кёсай, пожалуй, одним из самых узнаваемых образов в жанре *гига*, завуалированно высмеивающим правящую власть, была работа «Изображение битвы лягушек» (不可和合戦え圖 *кавадзу гассэн но дзу*) 1877 года (Ил. 16). При этом существовал вариант 1864 года, схожий по содержанию и изображению, но выполненный в поздний период Эдо, когда еще существовал запрет на изображение современных событий, который был отменен в 1869 году. Вариант 1877 года издан уже при власти императора Мэйдзи, однако Каванабэ Кёсай и после отмены запрета подвергался репрессиям и наказаниям со стороны нового правительства, так как высказывал в работах свое неодобрение относительно действий правящей власти. Помимо завуалированного изображения, которое для японцев того времени было вполне «считываемым» и понятным, следует обратить внимание на игру слов в названии гравюры в правом верхнем углу листа. Название дано иероглифически с расшифровкой слоговой азбукой *кана*, однако если читать слоговую расшифровку, то название переводится как «Изображение битвы лягушек», но если следовать иероглифам, то первые три иероглифа 不可和, данные в чтении *кавадзу* (蛙 *кавадзу* – лягушка, иероглиф с тем же чтением), дословно переводятся как «мир невозможен». Если работа 1664 года была отсылкой к деятельности сёгуната и его столкновениям с княжеством Тёсю,

то в рассматриваемом произведении автор сатирически обыгрывает Сацумское восстание 1877 года, представители которого выступили против правительства уже во главе императора Мэйдзи¹¹⁸.

1860-1880 годы в жизни и творчестве Кёсай стали наиболее продуктивны, в это время к нему пришла известность, он работал над живописными произведениями и ксилографическими сериями, в то же время он начинает общение с иностранными художниками и деятелями искусства, благодаря чему больше погружается в западную культуру и искусство. В 1864 году издается одна из узнаваемых и скандальных его гравюр – триптих под названием «Миллион молитв в комическом стиле» из серии «Сто безумств Кёсай» (狂齋百狂, *Kё:сай хяккё:*) (Ил. 17), где в виде осьминога, как считается, изображены западные державы, вынудившие Японию подписать невыгодные торговые соглашения и открыть свои границы; вокруг изображены элементы японской культуры, мифологические персонажи, божества и монахи, а также реально существовавшие представители сёгуната, княжеств Сацума, Хидзэн и другие¹¹⁹. Наиболее подробная интерпретация сюжета гравюры была предоставлена Е.С. Штейнером в сопроводительном тексте к аналогичной гравюре из собрания ГМИИ им. Пушкина¹²⁰. Так, выражение «миллион молитв» относится к особому ритуалу, участники которого передавали друг другу четки, взывая к Будде Амида; комическую интерпретацию этого ритуала, созданного под современные реалии, и изобразил Каванабэ Кёсай. Е.С. Штейнер осуществляет перевод скорописных надписей на гравюре и анализирует взаимосвязь изображенных персонажей с реально существовавшими деятелями эпохи. Все эти изыскания позволяют раскрыть детали композиции и шуточный подтекст более глубоко, и даже проследить отсылки к произведениям других мастеров, например, к более ранней работе учителя Кёсай – Утагава Куниёси.

¹¹⁸ Marks A. Japanese Woodblock Prints. 40th Ed. Cologne : TASCHEN, 2021. P. 437.

¹¹⁹ Marks A. Japanese Woodblock Prints. 40th Ed. Cologne : TASCHEN, 2021. P. 436.

¹²⁰ Воронова Б. Японская гравюра. Том 2. Середина – конец XIX века. М.: Красная площадь, 2009. С. 134–135.

В 1870-е годы продолжают издаваться и переиздаваться его предшествующие серии, однако в этот период он больше обращается к пейзажной, исторической, мифологической и религиозной гравюре и живописи, нежели к юмористической. Начиная с 1875 года Кёсай начал свое знакомство, общение и совместную деятельность с различными представителями Запада. В 1876 году мастер знакомится сразу с несколькими из них – с Эмилем Гиме (1836-1918) и Джосайя Кондером (1852-1920). Эмиль Гиме, предприниматель и коллекционер восточного искусства, вместе с Феликсом Регами посетил Японию и познакомился с Кёсай, впоследствии в 1883 году было опубликовано эссе по воспоминаниям об этой поездке под названием «Японские прогулки» (*Promenades japonaises*)¹²¹. В этом эссе несколько глав посвящено размышлениям о творчестве мастеров-ремесленников и диалогу с Каванабэ Кёсай, где представлен его портрет в исполнении Феликса Регами. Вторым же стал Джосайя Кондер (1852-1920) – британский архитектор, который также в 1876 году приехал в Японию для преподавания архитектуры в Императорском техническом колледже в Токио. Как известно, Кондер интересовался классическим искусством и в том числе гравюрой, уже тогда познакомился с Каванабэ Кёсай и хотел стать его учеником, но получил отказ от мастера. В 1881 году он вновь делает попытку, и Кёсай соглашается, а также дает ему японское творческое имя Кёэй. Такой культурный взаимообмен оказал значительное влияние, как на Кондера (сохранились его эскизы и зарисовки, также впоследствии в 1911 году вышел его трактат под названием «Картины и этюды Каванабэ Кёсай» («*Paintings and Studies by Kawanabe Kyosai*»)), так и на самого Каванабэ Кёсай.

В 1887 году выходит сборник из четырех книг под названием «Трактат Кёсай о живописи» (曉齋画談, *Kё:sai гадан*), куда вошли иллюстративные и текстовые материалы обучающего характера. Фактически, Кёсай создает наглядное пособие, основанное на копиях известных шедевров японской и китайской живописи. Однако, в трактате встречаются и рисунки, на основе известных

¹²¹ Gallica: сайт. *Promenades japonaises*. Tokio-Nikko. Texte par Émile Guimet, dessins par Félix Régamey. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581625t/f17.item.zoom> (дата обращения 10.09.2022)

западноевропейских памятников скульптуры и живописи. 1880 годы – последний и не менее продуктивный этап в творчестве мастера, им было создано много живописных работ, продолжалась работа над книгами и сериями гравюр. В 1870-1880 годы издается книга по басням Эзопа, переведенная Тояма Масакадзу, с иллюстрациями Каванабэ Кёсай, где девятнадцать из двадцати трех листов являются фантазийными образами Кёсай, на которых звери басен изображены в виде антропоморфных персонажей в японских костюмах, передавая тем самым тонкий политический подтекст. Исследование работ этой серии наиболее подробно представлены в статье японской исследовательницы Садамура Кото – «Каванабэ Кёсай и басни Эзопа: эксперименты и новые художественные изменения 1870-х годов»¹²². В ней она подробно разбирает, как участие в проекте над созданием иллюстраций к басням позволили художнику проявить свой творческий потенциал, перестроить образность басен на понятный для японского читателя язык посредством трансформации образов, символов, жестов, при этом не утратив их смысл и посыл.

Среди других учеников Утагава Куниёси, которые продолжили работу в разных традиционных жанрах, можно назвать: Утагава Ёсимори (1830-1884), Утагава Ёситэру (1808-1901), Утагава Ёсифудзи (1828-1887), Утагава Кунимаро I (1845-1875), Накадзава Тосиаки (1864-1921) – ученик Цукиока Ёситоси.

Обращаясь к другим мастерам традиционных жанров, работы которых находятся в собрании МАЭ, следует сказать, что они являлись менее известными и потому их творческая биография раскрыта не так подробно. **Ватанабэ Сэйтэй** (渡辺省亭, Watanabe Seitei, 1851–1918) – в первую очередь являлся представителем японской живописи нихонга, но также создавал дизайны для гравюры. Известен также под именем Ватанабэ Сётэй, однако современные исследования указывают, что данной написание имени является ошибочным чтением «Сэйтэй». При рождении имел имя Ёсикава Ёсимата, после смерти родителей был усыновлен

¹²² Sadamura K. Kawanabe Kyosai and Aesop's Fables: Experiments and New Artistic Dimensions in the 1870s. // Ukiyo-e Art. Tokyo: International Ukiyo-e Society, 2019. Vol. 178. July. P. 5–33. URL: <https://www.academia.edu/40255017> (дата обращения 01.10.2022)

семьей друга отца – Ватанабэ Мицуэ, откуда и получил свою фамилию. Он был учеником известных художников Кикүти Ёсай и Сибата Дзэсин, был один из первых, кто побывал в Европе и Америке, создавал не только живописные и графические работы, но и дизайны для предметов декоративно-прикладного искусства из керамики, перегородчатой эмали (работал совместно с известным мастером клуазоне Намикава Сосукэ). Художник был известен при жизни, активно выставлялся и курировал художественные проекты (как, например, рассматриваемый в Главе 3 журнал «Мир искусства» из собрания МАЭ), был одним из первых мастеров нихонга, кто принял участие и был награжден медалью на Всемирной выставке в Париже 1878 года. Однако, сегодня его творчество только начинает «открываться» публике, лишь в 2021 году состоялась ретроспективная выставка мастера в городском художественном музее Окадзаки, префектура Айти, под названием «Ватанабэ Сэйтэй: картины в жанре “цветы и птицы”, очаровавшие Запад»¹²³.

Что касается графических работ, то они в большинстве своем выполнялись в формате художественного альбома, а не станковой гравюры. Все его работы, как живописные, так и графические относятся к жанру «цветы и птицы»; наиболее известными ксилографическими сериями являются: «Альбом цветов и птиц Сэйтэй» (省亭花鳥画譜, *Сэйтэй катё: гафу*, 1890–1891) «Альбом цветов и птиц» (花鳥画譜, *катё: гафу*, 1903). Все они схожи по стилистике с рассматриваемым в Главе 3 альбомом «Мир искусства». В качестве примера творчества мастера следует рассмотреть один из разворотов первого из трех альбомов серии «Альбом цветов и птиц Сэйтэй» (Ил. 18). Сэйтэй часто обращался к изображению одного мотива, распределяя его на двух страницах в формате диптиха; благодаря чему один емкий образ цветка, ветви или птицы получал достаточное количество «пространства», «воздуха» на странице, что было характерно для традиционной живописи. Сэйтэй изображает воробья на ветви еще не созревшей хурмы, размещая

¹²³ Выставка «Ватанабэ Сэйтэй: картины в жанре “цветы и птицы”, очаровавшие Запад» [渡辺省亭—欧米を魅了した花鳥画]. URL: <https://www.nhk-p.co.jp/2022/06/24> (дата обращения 14.05.23)

изображение по диагонали по направлению сверху-вниз. Несмотря на то, что это ксилографический отпечаток, в нем сохраняется живописность «мазка», легкая игра света и тени, тонкие градиентные переходы, что говорит о высоком уровне исполнения. В отличие от большинства изданных альбомов и станковых гравюр периода Мэйдзи, все серии Сэйтэй выполнены на высоком уровне, в них присутствует глубокая связь с традицией, несмотря на то что сам Сэйтэй довольно много времени проводил за границей и впитывал западные тенденции.

Еще одним мастером-традиционалистом, творчество которого было посвящено жанру «цветы и птицы» являлся **Охара Косон** (小原 古邨, Ohara Koson, 1877-1945). Также известен под именем Охара Сёсон; настоящее имя художника Матао, в молодости поступил в ученики к Судзуки Касон (1860-1919), мастеру живописной школы Сидзё. Обучение в дальнейшем сыграло свою роль в выборе жанра в гравюре (так как в школе Сидзё излюбленными жанрами были пейзаж и «цветы и птицы»). Он также учился в Токийской школе изящных искусств, где Эрнест Феноллоза воодушевил его на работу с гравюрой. Взяв себе имя Охара Косон, он стал создавать гравюры в жанре «цветы и птицы», но к 1912 году решил вновь обратиться к живописи, подписывая свои живописные работы именем Охара Сёсон. Спустя четырнадцать лет он окончательно вернулся к гравюре и стал издавать работы в издательстве Ватанабэ Сёдзабуро – родоначальника новой гравюры (син-ханга). В отличие от остальных традиционных жанров, жанр «цветы и птицы» во многом сохранил традиции прошлого, в работах Охара Косон не наблюдается принципиальных нововведений в гравюре в сравнении с гравюрой укиё-э, поэтому в рамках диссертации, в связи с нахождением произведений этого мастера в коллекции МАЭ, автор рассматривает его в разделе мастеров-традиционалистов. В произведениях Охара Косон есть переключки с традиционной живописью нихонга, и с гравюрой предшествующих периодов, и отчасти можно проследить в разных гравюрах мастера сочетание западных и восточных традиций с точки зрения построения пространства. В некоторых работах пространство, как в традиционной живописи, практически не проработано, в других – можно заметить разделение на планы и перспективные сокращения, но этот вариант встречается

реже. Его произведение «В дождливую ночь» (雨中に白鷺, утю: ни сирасаги, 1928) (Ил. 19), демонстрирует приверженность традициям, где контраст белого и черного, отчасти отсылает к искусству каллиграфии и гармоничному соотношению пространства и формы. Белая фигура цапли, где лишь тонкими, едва заметными белыми линиями очерчены перья и анатомия тела, вырывается из черного безвременного пространства фона, в котором видны капли дождя. Работа декоративна и традиционна, но в то же время очень динамична и сразу же привлекает внимание зрителя, за счет созданных художником контрастов цвета и формы.

Можно отметить, что в собрании МАЭ представлены работы как крупных представителей эпохи, таких как Цуикока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Утагава Ёсику, так и менее известных, однако сыгравших свою роль в формировании и популяризации гравюры эпохи Мэйдзи. Кроме того, среди произведений находятся работы мастеров, которые в большей или равной мере прославились, как представители традиционной живописи *нихонга*, такие как Ватанабэ Сэйтэй и Охара Косон. В частности, творческая деятельность Охара Косон пришлась в большей степени на последующие периоды Тайсё (1912–1926) и Сёва (1926-1989), однако, в связи с тем, что данные работы близки по своей стилистике традиционной гравюре и являются единственными, созданными в более позднее время, автором было принято решение включить данного мастера в общий список художников эпохи Мэйдзи. Наличие в коллекции художников разных уровней, направлений и жанров позволяет определить широту интересов собирателей, а также обращения не только к ярким узнаваемым образам (пейзажам, актерами, красавицам), но и более глубинным – литературным, бытовым, мифологическим и юмористическим жанрам.

2.3 Новые жанры и направления в гравюре эпохи Мэйдзи и их ведущие мастера

Как было сказано ранее, важной характеристикой периода Мэйдзи стало появление новых жанров и тем, которые были свойственны конкретно этому

периоду развития гравюры. К подобным жанрам относятся: военный жанр (*сэнсо-э*), и жанры *кайка-э* и *иокогама-э* – основанные на демонстрации модернизации страны и общества в целом, а также притока иностранцев и всего иноземного. Так как это стало новой действительностью для японцев такие образы появлялись в творчестве и мастеров более традиционного уклада, о которых говорилось в параграфе 2.1. Среди них можно назвать наиболее известных Тоёхара Тиканобу, Утагава Ёсику, Цукиока Ёситоси, а также Кобаяси Киётика, речь о котором пойдет в контексте военного жанра.

Одним из самых ранних художников жанров *иокогама-э* и *кайка-э* был **Утагава Садахидэ** (歌川 貞秀, Utagawa Sadahide, 1807–1873). Он родился в провинции Симоса (современная префектура Тиба), и при рождении имел имя Хасимото Кэндзио. Стал учеником Утагава Кунисада I, также известного как Тоёкуни III, и получил имя от мастера – Садахидэ. На протяжении всей жизни подписывался разными именами, так можно встретить его работы, подписанные как: Гёкурансай, Гоунтэй и Гёкуо. Помимо Кунисада, считается, что на стиль Садахидэ повлиял также и Утагава Кунисада II. Его ранние работы, начиная с 1826 года, были связаны в основном с книжной иллюстрацией. В 1830-х годах появляются его первые цветные гравюры с изображением красавиц и актеров театра Кабуки. Он работал в разных жанрах и тематиках, но истинную славу снискал благодаря своим гравюрам в жанре *иокогама-э*.

Садахидэ стал интересоваться этим жанром задолго до открытия порта в Иокогаме в 1859 году. В 1850 году он выпустил пятитомник «Новые заморские истории» или «Заморские новости» (海外新話, *Кайгай симва*) о первой опиумной войне в Китае; а в 1855 году проиллюстрировал произведение Мамия Томомунэ, одного из первых исследователей острова Хоккайдо – «Заметки о северном Эдзо» (北蝦夷図, *кита Эдзо дзусэцу*), где изобразил коренных жителей айнов в Эдзо (самый северный город Японии). В 1850-е годы снискал популярность в качестве картографа: выпускал оттиски с изображениями карт Эдо, Иокогама и других

городов. Создал высокую по точности карту мира, чему способствовали, скорее всего, голландские карты, с которых он брал пример.

С постепенным прекращением изоляции страны Садахидэ все больше начинает обращаться к жанру *иокогама-э*; изображает иностранцев и товары, которые они привозили в Японию. Некоторые его гравюры показывают совместное времяпрепровождение японцев и иностранцев: совместные трапезы, игра в бадминтон, игра на музыкальных инструментах, беседы, прогулки и так далее. Это наглядно видно в работе «Истинный взгляд на торговый дом торговца Иокогама» (横濱商館真圖, *Ёкохама сё:кан синдзу*, 1861) (Ил. 20), где на частях триптиха представлены и знатные европейские дамы в роскошных платьях, и японки в кимоно, встречающие гостей, и даже купцы, которые размещают вещи на продажу. Он, как и его современник Утагава Ёситора предпринимает попытки применения европейской перспективы в гравюре. Кроме этого, он выпустил путеводители в Иокогама, в том числе и серию под названием «Вещи, услышанные и увиденные в порту Иокогама», где он показывает основные привычки иностранцев, манеры их поведения, и развеивает некоторые мифы относительно внешности иностранцев. Он начинает изображать людей в необычных для традиционной гравюры укиё-э позах и разворотах.

После переезда в Нагасаки продолжает создавать панорамы городов, в том числе крупномасштабные (около 10 метров в длину), объединяя их в полиптихи, в это время выпускает книги по истории и географии западных земель. В 1868 году он был внесен в список самых известных художников столицы, а его работы были отправлены на Парижскую выставку 1866 года, в частности, десять его произведений из серии видов Эдо. На следующий год, как сообщалось, он стал самым продаваемым художником укиё-э.

Садахидэ создавал не только виды Иокогама, но и изображения других городов: Осака, Киото, Нагасаки. Известно, что он один из немногих, кто продолжал создавать панорамные изображения с использованием параллельной перспективы – системы, характерной для восточной живописи и гравюры, где угол зрения представлялся «с высоты птичьего полета». Он ловко сочетал в своих

работах западную линейную систему перспективы с типичными приемами укиё-э в построении пространства; то есть оставалась свойственная укиё-э плоскостность в сочетании с углублением пространства и некоторой объемностью. Хотя в рамках работы этого художника говорить о появлении воздушной перспективы в изображении нельзя, все же он больше оставался, несмотря на новые сюжеты и материалы, в рамках устоявшегося канона. Он часто искажал пространство в своих пейзажах, преувеличивал определенные объекты, а другие, наоборот, уводил вдаль. Садахидэ считался одним из более успешных учеников Утагава Кунисада. «Он был хорошим художником и часто применял свой талант в области композиционного построения, тогда как его современники полагались лишь на прямую передачу действительности»¹²⁴. Следует сказать, что несмотря на то, что Утагава Садахидэ относят к художникам эпохи Мэйдзи и считают первым выдающимся мастером жанра, с начала периода Мэйдзи до момента своей смерти в 1873 году им было выполнено крайне мало работ. Однако он заложил основу для будущих последователей жанра.

Также одним из художников, прославившихся в этом жанре, был самый старший из учеников Утагава Кунисада – **Утагава Ёситора** (歌川 芳虎, Utawaga Yoshitō, примерно 1836–1882), о жизни которого мало что сохранилось. Известно, что он родился в Эдо и поступил в ученики в школу Утагава, в 1870-х годах сменил адрес и после 1882 года пропал из виду. Настоящее имя мастера – Нагасима, но известны работы под псевдонимами – Итимосай, Кинтёро и Мосай после 1874 года¹²⁵. Ёситора также считался одним из лучших учеников Кунисада после Утагава Садахидэ (1807–1873). На протяжении всей своей карьеры он сотрудничал с другими художниками над различными сериями, например, созданная совместно с Утагава Ёсику и Каванабэ Кёсай (1831–1889) серия «Знаменитые виды современного Токио».

¹²⁴ Illing R, Calmann J. The Art of Japanese Prints, Cooper Ltd., 1980. P. 156.

¹²⁵ Laurance P. R. A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer. Weatherhill, 1976. P. 204.

Как художник, Ёситора был активным мастером гравюры и газетным иллюстратором, чья работа охватывала широкий круг тем: это гравюры на военную тематику, изображение воинов (*муся-э*) и военных действий (*сэнсо-э*); поголовные и поясные портреты актеров (*окуби-э*); имел в его творчестве место и жанр *бидзин-га*; также он работал над сатирической гравюрой (*гига*), и, как было сказано ранее, создавал образы в жанрах *иокогама-э* и *кайка-э*.

После открытия страны Ёситора по большей части изображает представителей других национальностей, а также экзотических животных, виды Лондона и других западных городов, которые он мог изучать на привезенных в Японию гравюрах, картинах, художественных альбомах и книжных иллюстрациях. Благодаря подобным источникам люди знакомились с европейскими техническими новинками, которых не существовало в Японии до этого: это железные дороги, пароходы, воздушные шары и много другое. Примером такого заимствования может стать гравюра под названием «Изображение Лондона, Англия» (英吉利国倫敦図, *Игирису-коку Рондон дзу*, 1866) (Ил. 21). Фактически эту гравюру можно отнести к жанру *иокогама-э*, так как на ней показаны достижения не Японии, а другой страны; такой способ перенесения изображения можно назвать этапом изучения культуры других стран, их поведения и досуга. Это и проба мастера в изображении образа с использованием приемов линейной перспективы, попытка передать правильную анатомию животных и людей, особенностей костюмов и архитектурных построек. Композиционно и стилистически гравюра напоминает ранние европейские гравюры и картины, относящиеся к XVII–XVIII векам; возможно именно такие репродукции и мог наблюдать Утагава Ёситора. На гравюре с видами Лондона представлены все атрибуты «просвещенной жизни»: люди в европейски одежде, повозки и кареты с лошадьми, мосты и черные корабли, а вдалеке виднеются масштабные архитектурные постройки с высокими куполами и шпилями.

В то же время к жанру *кайка-э* можно отнести схожую по исполнению работу «Главный вход в отель Цукидзи в Токио» (東京築地ホテル館表掛之圖, *То:кё:*

Цукидзи хотэрукан омотэгакэ но дзу, 1870) (Ил. 22), где уже западные достижения перенесены на принципы обустройства Токио. ОТЕЛЬ представлен в виде европейского типа постройки, увенчанной башней с небольшой колокольней, ее окружают каменные стены с полукруглыми арками на входе, улица заполнена лошадьми и повозками, люди представляют собой и японцев в традиционных костюмах, и европейцев в западных костюмах. Любопытно, что, судя по кронам деревьев (розовые цветы сакуры и сосны) во внутреннем пространстве был размещен японский тип сада в сочетании с европейской архитектурой; в каменной стене также имеются небольшие вставки или окошки, как будто бы орнаментально имитирующие кроны сосен – может также выступать как элемент национальной культуры.

Большую половину периода Мэйдзи Утагава Ёситора после спада интереса к жанрам *иокогама-э* и *кайка-э* работал в газете и делал иллюстрации для книг, параллельно занимаясь гравюрой. Многие критики подчеркивали его умелое использование приемов и новых цветовых решений, оставаясь в рамках приглушенного и тонкого колорита, характерного для предшествующей эпохи.

Стоит отметить, что помимо вышеуказанных художников, довольно много представителей также работали в рамках этих двух жанров на пике их популярности. Среди них можно назвать: Утагава Хиросигэ III (1842–1894) – ему принадлежит множество художественных альбомов в жанре *кайка-э*, а также с изображением традиционных ремесел (работы одной из серий этого мастера будут рассмотрены в главе III, а также описана творческая биография в параграфе 2.4); Утагава Ёситоми (1848–1880), Кобаяси Икухидэ (акт. 1885–1895), Утагава Кунимацу (1855–1944), Утагава Кунитоси (1847–1899), Утагава Кунитэру III (акт. 1877–1896), Утагава Саданобу II (акт. 1867–1879), Кодзима Сёгэцу (1870–1900), Нагасима Сёнгё (акт. 1882–1905).

Обращаясь к военному жанру, следует отметить, что о наиболее прославленных мастерах этого жанра – Кобаяси Киётика и Мидзуно Тосиката будет подробно рассказано в параграфе 2.4, в связи с нахождением ряда работ этих художников в собрании МАЭ. Также крупным представителем жанра *сэнсо-э*

можно назвать ученика Цукиока Ёситоси – **Мигита Тосихидэ** (右田年英, Migita Toshihide, 1863–1925). Он родился в семье художника школы Кано, и при рождении имел имя Мигита Тоёхико; изучал западный стиль живописи у разных учителей, но вскоре обратился к гравюре и поступил в школу Цукиока Ёситоси, от которого он получил свое имя Тосихидэ. Работал в разных жанрах, включая *бидзин-га*, *якуся-э*, *кути-э*, выполнял газетные иллюстрации, но лучшими его работами стали гравюры на военную тематику.

Говоря о гравюрах Тосихидэ на тему японо-китайской войны, можно сказать, что они во многом не типичны, так как художник не создает карикатуру китайского врага: не высмеивает его достоинства, черты характера, национальности, даже если речь идет о простом пехотинце. Дональд Кин пишет по этому вопросу следующее: «Тосихидэ был самым совершенным из художников японо-китайской войны, рисуя человеческую фигуру не только в убедительно точных анатомических сходствах, но и таким образом, чтобы придать особое достоинство»¹²⁶.

Гравюры Тосихидэ на тему русско-японской войны обладают теми же достоинствами, что и гравюры японо-китайской войны. Более того, первые всегда оставались более популярными по тем причинам, что в начале XX века фотографии стали активно вытеснять гравюры, и запечатление граверами событий войны перестает быть такой необходимостью. Кроме того, в русско-японской войне преобладали морские сражения, поэтому среди произведений можно найти огромное количество морских сцен, что также ценно для традиционной японской гравюры, не видевшей подобные сюжеты до этого. Художник выбирал исключительно формат триптиха для более развернутой передачи событий. Известная гравюра мастера «Осада Порт-Артура», которая имеет более полное название – «Командир Яманака, главный наводчик нашего корабля Фудзи, яростно сражается в морском сражении у входа в Порт-Артур» (旅順口の海戦に我富士艦砲衛長山中少佐奮戦之図, *Рёдзюнка: но кайсэн ни вага Фудзи хо: дзюцутё Яманака*

¹²⁶ Okamoto Sh. Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894-95, Philadelphia Museum of Art, 1983. P. 9.

сё:са фунсэн, 1904) (Ил. 23). Фудзи – это название боевого корабля, построенного в Великобритании в 1879 году. Японский флот, будучи созданный британцами, превосходил старомодные российские корабли, потому в битве японцы вышли победителями во многом благодаря военной технике. Работа наполнена динамикой и эмоциями, что было не свойственно для гравюры предшествующего периода: японцы в динамичных позах, осуществляющие залп с корабля, дым и взрывы – все эти элементы передают атмосферу происходящего. Интересно то, с какой тщательностью художник прописывает военную технику, которую ввозили из западных стран, и которая совсем была незнакома Японии. В такой гравюре уходят почти все традиционные черты укиё-э, меняется композиция и цвет, японцы в военной форме становятся похожими на европейцев. Справа присутствует поясняющий комментарий, выполненный как на японском, так и на английском языках. Ощущение отсутствия в композиции связи с традиционной гравюрой возникает неслучайно, как известно, многие военные образы были заимствованы из западных прототипов – в виде открыток, фотографий, гравюр, привозимых из Запада. Вероятно, в большей мере это коснулось изображений на тему русско-японской войны, где появилась необходимость изображать сложную по строению военную морскую технику. Некоторые композиции по исследованиям специалистов¹²⁷ представляют собой точное совпадение, измененными становятся только цвета и форма японских солдат, а также лицо азиатского сложения, в остальном же они полностью соответствуют прототипам.

Еще одна гравюра на тему русско-японской войны – «Битва между японскими и российскими войсками у Тэйсю» (和露交線記聞, *нитиро ко:сэн кибун*, 1904) (Ил. 24). Война на суше велась главным образом в Маньчжурии и закончилась победой со стороны японцев. Эту работу отмечают в первую очередь тем, что в отличие от многих своих современников, художник изображает сцену от лица русских военных, а не от японских. На переднем плане изображены русские солдаты, скрывающиеся в засаде, тем не менее, они обнаружены; изображенный справа

¹²⁷ Sharf A. F., Nishimura M. A., Dobson S. A much recorded war. The Russo-Japanese War In History And Imagery. MFA Publications, 2005. P. 43.

вдали, стоящий в призывающем жесте японец явно идет в атаку. Хотя и видна надвигающаяся японская армия, русские солдаты выглядят вполне спокойно, что в каком-то смысле противопоставляет им рвущихся в бой японцев. Тосихидэ изображает русских реалистично, они не прячутся и не убегают, их облик не карикатурен, художник не высмеивает своего противника, а показывает его с достоинством. Как подчеркивает Барри Тилл¹²⁸, гравюра является необычной по перечисленным выше причинам, однако лица всех русских солдат за небольшим исключением полностью идентичны – образ русского воина в глазах японцев имел несколько узнаваемых атрибутов – русые волосы и гусарские усы, в отдельных случаях – бороды; немногими узнаваемыми и персонифицированными персонажами были Николай II и командующие, в лице адмирала Куропаткина и других.

Работы Мигита Тосихидэ стали своего рода качественной репрезентацией военных событий. Несомненно, в них была большая доля вымысла и художественных эффектов, однако, следует сказать, что художник умело передавал атмосферу происходящих событий: динамичность момента, темноту ночи, дымовые завесы от взрывов, брызги в море от упавших снарядов, лучи света от прожекторов кораблей.

На последние два десятилетия эпохи Эдо пришлось и творчество одного из лучших учеников Тоёхара Тиканобу, который работал во множестве жанров – **Ватанабэ Нобуказу** (渡辺延一, Watanabe Nobukazu, 1872–1944). О его жизни известно крайне мало, но что касается творчества, то он проявил себя во многих жанрах: изображал красавиц, виды модернизации Токио, жизнь императора и императрицы, а также создал большое количество гравюр на военную тематику. Сцены, связанные с императором и его жизнью, были своего рода освещением знаменитостей эпохи, императорская семья представлялась на публичных выступлениях, в светском обществе, на открытии выставок и ярмарок и так далее.

¹²⁸ Till B. Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868-1912). Pomegranate Communications, Inc. 2008. P. 118.

Император был популярен в народе, а с учетом существовавшего прежде запрета на изображение его образа, появился большой спрос на такие гравюры. Чаще всего это были панорамные гравюры с неким задним фоном, в котором Нобукадзу пытался совмещать европейскую систему перспективы с японской, благодаря чему появлялись гравюры, в которых была видна попытка изменения традиционных канонов построения пространства. Нобукадзу также создавал триптихи, изображающие придворных дам, но, как и в изображении императорской семьи, по стилю он подражал своему учителю Тиканобу. В творчестве Нобукадзу встречаются и пейзажи. Он изображал виды городов, например, при жизни мастера была популярна его серия «Сто известных мест провинций».

Но более всего художник прославился своими гравюрами на тему японо-китайской и русско-японской войн. Представленные в триптихах, все они динамичны, и это проявляется как в композиционном построении, так и в цвете. Проработка планов еще не совершенная, но уже видны продвижения в этой области. В гравюре «Командир второй дивизии, генерал-лейтенант Сакума, атакует и оккупирует Эйдзёфу» (第二師団長佐久間中将栄城府攻撃而占領之図, *Дай ни сидан тё: Сакума тю: сё: Эйдзёфу ко: гэки соситэ сэнрё но дзу*, 1895) (Ил. 25) видно четкое разделение планов: передний, где японские всадники и пехотинцы устремляются в кушу событий, и дальний, где разворачивается масштабное столкновение отрядов японской и китайской армий. Художник делает попытку создать эффект воздушной перспективы, изображая персонажей на первом плане более четко, а на втором – будто бы в пыльной и дымовой завесе, в которой видны лишь силуэты и яркие огни выстрелов. Данную работы можно назвать одной из лучших в творчестве мастера с точки зрения построения композиции, динамики, выбора цветовых решений. Еще одним примером может стать работа, посвященная событиям русско-японской войны – это триптих «Русско-японская война: изображение оккупации нашими войсками Чонджу» (日露戦争我軍定州占領之図, *Нитиро сэнсо, Вагахэй Тэйсю: сэнрё но дзу*, 1904) (Ил. 26). В отличие от предыдущего примера, композиция и сам способ изображения кажутся более

примитивными; также есть предположения, что эта гравюра, как и многие работы этого периода в композиционном решении брала за основу некие западные прототипы. Так как бóльшая часть художников не была непосредственно в боевых сражениях, то многие образы были выдуманными, а для достоверности и эффектности брались западные живописные и графические работы. В триптихе по причине более дальнего плана изображения образы людей выглядят упрощенно и даже в отдельных случаях карикатурно; элементы, которые могли бы передавать эффекты воздушной среды и разделения планов отсутствуют. Также в попытках показать напряженность боя, Нобуказу изображает взрывы орудий в небе, но эти элементы выглядят скорее схематично и далеки от натуралистичного изображения взрывов. Тем не менее, как отмечают западные специалисты, «Нобуказу сделал значительное количество выдающихся триптихов и заработал репутацию, создавая сцены боя на суше и в море»¹²⁹. Его образы, наравне с работами его современников, обогатили представление об эпохе в целом, а также о событиях японо-китайской и русско-японской войн.

Следует отметить художников, которые также вложили свой вклад в развитие жанра *сэнсо-э*, и в целом исторического и документального жанра, среди них: Адати Гинко (1853–1907 (?)), Кокунимаса Утагава (1874–1944), Фудзивара Дзэнити (акт. 1894), Сиохара Киёки (акт. 1895–1905), Кодзима Сёгэцу (1870–1900), Накамура Сюко (акт. 1894–1904), Нагасима Сёнгё (акт. 1882–1905), Сёнсэй Тосимаса (акт. 1880–1900), Кобаяси Тосимицу (1877–1904).

Также художником, которого автор рассматривает в данном разделе, был один из представителей начала XX века, пасынок и ученик Цукиока Ёситоси – **Цукиока Когё** (月岡耕漁, Tsukioka Kogyo, 1869–1927). Он в начале своей творческой деятельности пробовал себя в разных жанрах, но истинную славу снискал благодаря своим сериям гравюр, посвященным театру Но. Если жанр *якуся-э* относится больше к изображению актеров и сцен из театра Кабуки, то к театру Но обращались довольно редко, но именно Когё стал знаковым и фактически

¹²⁹ The Lavenberg Collection of Japanese Prints. Watanabe Nobukazu (c.1872-1944). URL: <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/watanabe-nobukazu-1872-1944-> (дата обращения 20.04.2017)

единственным представителем среди художников, работающих с этой тематикой. Родившись в самом начале эпохи Мэйдзи, он получил при рождении имя Ханю Бэнносукэ. Его мать Сакамаки Тайко в свое время ушла от мужа и вышла замуж за Цукиока Ёситоси; Когё поступает в ученики к великому мастеру, и тот дает ему имя Тосихиса. Он получает самые первые свои навыки в гравюре и живописи от Ёситоси, и, хотя их стили и тематика в итоге были разными, интерес к театру Но Когё получил именно от отчима. Ёситоси умер, когда Когё было всего двадцать три года, и тот поступил в мастерскую художника Огата Гэкко. От нового учителя он и получил имя Когё. Сакамаки Тайко после смерти мужа стала владелицей школы Ёситоси, и после ее смерти школу возглавил Когё, получивший при этом фамилию Ёситоси. Известно, что у него была дочь Гёкусей, которая в будущем унаследовала школу после его смерти в 1927 году, создавала образы в жанре «цветы и птицы».

Художник работал в разных жанрах – цветы и птицы, пейзаж, а также изображал императора и его семью. Жанр цветы и птицы видимо был развит в творчестве под воздействием учителя Огата Гэкко: простые и изящные композиции, светлые полупрозрачные тона и гармоничные сочетания характеризуют работы Когё в этом жанре. Что касается пейзажей, то в его творчестве присутствуют изображения видов Фудзи, в основном в приглушенных тонах, будто он «писал» их в пасмурную погоду. Влияние Гэкко проявляется и в военных образах, в них присутствует «акварельный» приглушенный оттенок и мягкие переходы цветов, «живописность» фона, обозначение его лишь легкими штрихами, будто бы «размытыми» в дымке.

Тем не менее, Когё прославился как художник театра Но. Известно, что он создал три крупных серии гравюр. Первая серия (1879-1902) под названием «Иллюстрации театра Но» (能楽図絵, *Но:гаку дзуэ*) состояла из 261 гравюры горизонтального формата. Вторая серия (1922-1926) «Сто гравюр театра Но» (能楽百番, *Но:гаку хякубан*) состояла из 120 гравюр в основном вертикального формата. Последняя серия (1925-1930) «Большая коллекция изображений театра Но» (能画

大鑑, *Но:га тайкан*), включавшая 200 гравюр, была закончена уже учеником Мацуно Сюфу (1899-1963) после смерти Когё в 1927 году; гравюры горизонтального формата. Характерными особенностями первой серии является горизонтальный формат, основной актер на гравюрах сопровождался одним или двумя другими персонажами; иногда присутствовал различный реквизит и декорации; Когё также включал актеров-музыкантов, сцены развлекательного характера театра *кёгэн*. В правом углу художник подписывает название пьесы, список актеров и их ролей, и краткое описание сюжета. Иногда включал в гравюру своеобразные «окна», в которых изображаются части истории, не входящих в саму сцену, но ей предшествующие или последующие. Например, гравюра с персонажем «Дампу» (壇風, *Дампу:*, 1898) (Ил. 27), где показаны главные действующие лица, а в левом углу, как бы отворачивая страницу, на которой изображены герои, появляется фрагмент с морским пейзажем и новым персонажем, возможно как-то связанным с представленной сценой.

Вторая серия кардинально отличается от первой: основной актер почти всегда находится в центре внимания, фоны и костюмы актеров часто содержат насыщенные цвета. Примером может служить «Цутигумо» (土蜘蛛, «Земляной паук», 1922) (Ил. 28), где актер представлен в пышных одеждах ярких цветов в экспрессивной позе. В пьесе Цутигумо сюжет посвящен столкновению Минамото-но Ёримицу с Земляным пауком, облачившегося в монаха; вероятно, художник изобразил того самого паука, который пытается оплести Минамото-но Ёримицу своей паутиной, а яркие цвета костюма и экспрессивная маска должны подчеркнуть ужасающий образ монстра. Гравюры последней серии имеют тенденцию к упрощению, а изоляция фигур становится менее выразительной.

Когё создал большое количество работ, которые отличались изысканностью исполнения и проработкой деталей. Кроме того, он отличался особой, тщательной проработкой костюмов актеров в своих гравюрах, по которым можно изучать особенности театра Но и обилие актерских амплуа. Театральные гравюры, созданные художником, служат «изысканными и красивыми записями обычаев и

представлений этого театрального жанра, которые сами по себе являются произведениями искусства»¹³⁰.

Помимо образов в жанрах *иокогама-э*, *кайка-э*, *сэнсо-э*, а также посвященные темам, связанным с жизнью императора и его семьи, представителей высшей знати и театру Но, развивались книжные, газетные (*саси-э*) и журнальные (*кути-э*) жанры. Они стали особо популярны в конце XIX – начале XX веков и пользовались особой популярностью. *Кутти-э* стал жанром, в котором иллюстрации делались в основном для журналов, ориентированных на женскую аудиторию. Многие художники дополнительно подрабатывали в издательствах, но, пожалуй, из всех стали известными именно в этом направлении следующие художники: Томиока Эйсэн (1864–1905), Такэути Кэйсю (1861-1943), Миягава Сьунтэй (1873-1914), Мисима Сосо (1856-1928), Цуцуй Тосиминэ (1868-1934).

Следует подчеркнуть, что многие мастера обращались к новым и старым жанрам в зависимости от их популярности и прибыльности в тот или иной промежуток времени, поэтому сложно провести жесткую черту между всеми художниками и отнести их лишь к одной из групп. Наблюдалась общая тенденция, связанная с изменением стиля исполнения, тематик, художественных приемов, цветовых решений, но каждый мастер подходил к внешним и внутренним изменениям по-разному, в результате чего появлялись в чем-то похожие и непохожие друг на друга образы, находящиеся на стыке восточной и западной традиции. Интерес ко всему иностранному и активная модернизация привели к появлению синтезированных жанров, которые на протяжении всего периода знакомил японское общество с достижениями западной промышленности, науки, архитектуры, моды, быта и нравов. Большую популярность получила военная гравюра, которая стала выступать средством пропаганды и поднятием боевого духа, в то же время интерес к военным действиям способствовал росту интереса и как следствие производству и продаже военной гравюры. Благодаря работе с западными аналогами стали появляться динамичные и яркие образы военных

¹³⁰ The Lavenberg Collection of Japanese Prints. Tsukioka Kōgyo (1869-1927). URL: <https://www.myjapanesehanga.com/home/artists/tsukioka-kogyo-1869-1927.html> (дата обращения 02.02.2023)

действий, находящиеся по своей сложности в передаче на стыке между графикой и живописью. Именно военную гравюру многие исследователи именуют «последней песней японской традиционной гравюры» благодаря высокому качеству исполнения и интересу среди населения к этому виду искусства, как это было во времена расцвета укиё-э.

2.4 Творческая биография мастеров новых жанров и направлений. Собрание МАЭ РАН (Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката)

Несомненно, среди коллекционеров гравюры, передавших в собрание МАЭ свои коллекции были и те, кто приобретал или получал в дар изображения, на которых присутствовали элементы модернизации. Это образы, которые можно отнести к жанрам *йокогама-э* и *кайка-э*, а среди художников, которые с ними работали, выделить – Утагава Кунитэру II и Утагава Хиросигэ III. О художнике **Утагава Кунитэру II** (二代目 歌川国輝, Utagawa Kuniteru, 1830–1874) известно крайне мало. Настоящее имя мастера – Ямада, помимо подписи Кунитэру (国輝), которая появилась лишь с 1865 года, использовал в качестве псевдонима и другие имена (一雄齋, 一曜齋, 曜齋). На данный момент известно немного его работ, все они обращены к жанрам *йокогама-э* и *кайка-э*, обладающие образовательной функцией, также как и альбом в собрании МАЭ под его авторством, более подробно разобранный в Главе 3.

Утагава Хиросигэ III (三代目歌川広重, Utagawa Hiroshige III, 1842-1894) являлся учеником известного Утагава Хиросигэ (1797-1858), также работал под именами Андо Токубэй (安藤徳兵), Гото Торакити (後藤寅吉), Сигэмаса (重政), Сигэтора (重寅) и другими; вместо иероглифического написания «Хиросигэ» – 広重, встречается и другая его вариация – 廣重. При рождении имел имя Гото Торакити, в подростковом возрасте поступил в ученики к Утагава Хиросигэ I, после смерти учителя перешел на обучение к Утагава Хиросигэ II (1826-1869), который

был женат на дочери мастера – Хиросигэ Отацу, и потому наследовал мастерскую. В 1865 году Хиросигэ II расторгает брак и уезжает в Иокогама, Гото Торакити женится на Отацу и наследует мастерскую под именем Утагава Хиросигэ III. На протяжении своей творческой деятельности создавал произведения как в стиле своего учителя в пейзажном жанре, так и в новых жанрах – *кайка-э*, *иокогама-э*, изображал знаменитые виды старого и нового Токио. Многие его гравюры издавались в формате альбомов, которые чаще всего были не очень высокого качества, не обладали той точностью и деликатностью печати, как, например, работы учителя – Хиросигэ I, однако по количеству отпечатанных экземпляров можно сделать вывод, что они пользовались большой популярностью и расходились массовым тиражом. Благодаря гравюрам, созданным мастером, можно составить довольно точную картину, связанную с развитием промышленности, ремесел, городов периода Мэйдзи. В контексте эпохи произведения Утагава Хиросигэ III рассматриваются совместно с работами Утагава Кунитэру II, как примеры образовательной гравюры, в которых роль изображения и текста несет описательное, дидактическое значение, что раскрывает характерные особенности периода Мэйдзи, когда коммерческая и образовательная гравюра выходили на новый уровень¹³¹.

К наиболее известным сериям мастера относят те, которые находятся в собрании МАЭ – «Изображения продукции Великой Японии» (大日本物産圖全, *Дайнихон буссан дзуэ*, 1877) и «Знаменитые виды старого и нового Токио» (古今東京名所, *Кокон То:кё: мэйсё*, 1883-1884), а также другие вариации видов Токио – «Самые прекрасные виды Токио» (東京名所第一の勝景, *То:кё: мэйсё дай ити но сё:кэй*, 1881). В качестве примера станковой гравюры в формате триптиха можно рассмотреть одну из работ серии «Самые прекрасные виды Токио» – гравюра «Цветение вишни вдоль реки Сумида» (Ил. 29). Художник изобразил один из

¹³¹ Terryn F. Image and Text to Educate the Nation: Reinterpreting the Woodblock Print Series Pictorial Record of Products of Great Japan // *Archaeological Review from Cambridge* / Vol. 36.2 (2021). Pp. 171-191.

самых живописных и популярных сезонов в Японии – сезон цветения сакуры. Испокон веков любованье цветами сакуры являлось важной частью японской культуры: в это время все гуляют и отдыхают в парках, наблюдая за прекрасным расцветанием природы. Утагава Хиросигэ III изобразил людную улочку вдоль реки Сумида, где люди проводят время за прогулками, общением, покупками сезонных продуктов и развечениями. В образе легко угадывается эпоха – сочетание людей, одетых по японской и европейской моде, появление новых западных атрибутов позволяет определить, что изображенные относятся ко второй половине XIX века. Для многих работ Утагава Хиросигэ III была характерна некая динамика, движение: они не демонстрируют статичное величие природы, а скорее больше сосредоточены на отображении атмосферы времени через образы людей и их повседневной жизни.

Обращаясь к военному жанру – *сэнсо-э*, следует в первую очередь сказать о мастере – **Кобаяси Киётика** (小林 清親, Kobayashi Kiyochika, 1847-1915). Его описывали как «последнего выдающегося мастера укиё-э и первого замечательного художника современной Японии»¹³². Он прославился и как мастер пейзажа, но и как великолепный карикатурист, а также своими гравюрами и карикатурами на тему японо-китайской и русско-японской войн. О его жизни известно сравнительно мало, и зачастую информация противоречива. Известно, что он начал заниматься искусством только после 1873 года, когда вернулся в Токио уже после событий 1867-1868 годов, в которых он участвовал на стороне сёгуната. Что касается работы с гравюрой, то считается, что он не принадлежал ни к одной школе; иногда в его биографии упоминают разных учителей, в том числе и заграничных. Считается, что он работал с Сибата Дзэсин и Каванабэ Кёсай, изучая с ними живопись¹³³. Но в конечном итоге ни одна школа не относит его к себе, и Киётика принято считать художником-самоучкой.

¹³² Lane R. Images from the Floating World, William S. Konecky Associates, Incorporated, 2006. P. 270

¹³³ Meech-Pekarik J. The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization, Weatherhill, 1978. P. 194.

Наиболее ранняя серия его работ, была посвящена пейзажу, и носила название «Знаменитые виды Токио и его окрестностей» (東京名所図絵, *Токио мэйсё дзуэ*, 1876–1881). Гравюры этой серии были выполнены с использованием западной перспективы и светотени; Киёттика применял особый прием отображения эффектов света и тени, который получил название *косэн-га* или «картины в лучах света», что стало своего рода продолжением жанра пейзажа в новом формате. Для этого эффекта характерно изображение почти невидимых движений света, не сразу заметных глазу, благодаря такому приему работы Киёттика обладали лирическим оттенком и эффектом мимолетности запечатленной местности. «В его пейзажах отображалась вся полнота образов Токио какими они были в эпоху Мэйдзи. Он хотел показать не только то, что изменилось в Токио, но и то, что осталось неизменным»¹³⁴. Фактически, его искания, заложили основу для работы художников *син-ханга*, которые с точки зрения реалистичности и «живописности» изображения приблизились к европейской живописи, при этом сохранив дух гравюры. Он писал разные виды, показывая их в разные времена года, в разную погоду и время суток. В гравюре из этой серии, под названием «Вечер на реке Сумида» (隅田川夜, *Сумида гава ёру*, 1881) (Ил. 30) можно проследить излюбленный прием мастера – силуэтное изображение против источника света. Гуляния и различные виды досуга в вечернее время в лучах света, исходящего от электрических фонарей и домов; темнота ночи, блики на воде, легкая светотень придают образу лиричное и интимное звучание. Нарботки в области европейской и японской живописи позволили мастеру перенести композиционные приемы на область ксилографии, которые он использовал не только в пейзажных работах, но и для создания масштабных военных сражений.

После 1880-го года издатели, с которыми сотрудничал художник, прекратили издавать его гравюры, что, возможно, было связано с тем, что «его публика была измучена его европейским стилем»¹³⁵, и он начинает работать с газетами, а также

¹³⁴ Smith II H. D. *Kiyochika: Artist of Meiji Japan*. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1988. P. 34.

¹³⁵ Smith II H. D. *Kiyochika: Artist of Meiji Japan*. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1988. P. 8.

начинает создавать серию карикатурных зарисовок. Чтобы заработать на жизнь, он создавал гравюры сатирического характера, рисовал политические и социальные карикатуры. В 1882 году его старый знакомый Хара Танэаки заказал Киётика серию гравюр, которая стала известна под названием «Сто типов лица» (百面相, *хяку мэнсо*.; 1883), в которых были показаны различные типажи людей, разных сословий и возрастов; во многом серия была схожа по композиции с театральными гравюрами, где в прямоугольных окнах в количестве четырех штук (что оптимально для листа гравюры вертикального формата) были изображены актеры спектакля. Они были очень популярны в свое время, так как стали сатирическим отражением народа, и Киётика даже пришлось дополнять эту серию впоследствии отдельными образами.

Волна патриотизма, порожденная войной с Китаем в 1894-1895 году, активизировала печатные издания, в этой же сфере стал работать и Киётика. Ему принадлежит огромное количество, как одиночных гравюр, так и триптихов, развернуто показывающих боевые действия, а также серии карикатур. Его триптих «Падение порта Чинчоу» (金州城落城之図, *кинсё:дзё: ракудзё: но дзу*, 1894) (Ил. 31) показывает, как художник продвигался с точки зрения построения композиции, фигур в пространстве, сочетая принципы традиционной гравюры и европейской живописи. Тем не менее, фигуры людей выглядят неживыми и неподвижными, хотя Киётика отлично передал атмосферу ночного боя, дым и пожар от взрывов, дымку, в которой, как в пелене солдаты идут на бой. Но проработка деталей и силуэтов пока еще далека от идеала, фигуры зачастую несколько непропорциональны и не проработаны, они больше похоже на игрушечные куклы, замершие в определенной позе.

Карикатуры, связанные с японо-китайской войной, получили большую популярность, благодаря своей комичности и живости изображения. К ним относится серия «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек» (日本万歳百戦百笑, *Нихон бандзай хякусэн хякусё*.; 1894-1895). Буквально «сто побед, сто

насмешек» – это каламбур на слова «сто сражений, сто побед» (百戦百勝, *хякусэн хякусё:*), которые произносятся и в том, и в другом случае одинаково. Серия была выпущена в трех частях и представляла комические изображения врага-китайца в японо-китайской войне 1894–1895 года, а десятью годами позже уже в лице русского врага в русско-японской войне 1904–1905 годов. Серия являла собой насмешку над врагом, над китайским и русским народом, руководством и армией. Каждая гравюра серии содержит иллюстрацию и комментарии, пронизанные игрой слов и иронией. Например, гравюра, получившая название «Армейские новобранцы» (Ил. 32), представляет собой насмешку над китайской армией, где на переднем плане изображен офицер, а перед ним стоят новобранцы – пожилые люди, еле стоящие на ногах, согнутые от старости. На заднем плане другой китайский офицер марширует с новобранцами-инвалидами. Когда война была закончена, опубликованные гравюры все еще имели свою популярность, это был лишний повод высмеять китайских военных, поднять дух и уверенность японского народа в своей победе. То же происходило и в русско-японскую войну, когда издавались гравюры, высмеивающие русский народ, армию, и правящего тогда царя Николая II. Гравюра «Закроем рот Порт-Артуру» (1904) иллюстрирует, как японские военные заколачивают кораблями, будто сваями, рот Порт-Артуру, который представлен в виде русского-моряка. Как и во всех гравюрах этой серии представлен пояснительный комментарий, который с иронией описывает происходящие события, на некоторых листах из собраний музеев присутствует надпись на английском языке, объясняющая суть изображения.

После войны с Китаем Киётика вновь обращается к жанру пейзажа, но его творчество уже не обладает той популярностью, которую имело в начале эпохи Мэйдзи. Он создает серии гравюр, такие как: «Сто видов Мусаси», из которых он издал только тридцать; серию, в продолжение к «Ста видам Токио», «Виды знаменитых достопримечательностей Японии». Можно отметить, что в пейзажах этого периода видно влияние Хиросигэ. В 1890-1900-е годы он много путешествовал и зарисовывал разные местности и достопримечательности. Работы на русско-японскую войну уже не имели такой популярности, в том числе и из-за

развития фотографии. Тем не менее, Киётика остался в большей мере известен благодаря своим карикатурам, в которых он умело и с юмором передавал особенности людей, разных национальностей и их нравов. Его изыскания в области пейзажной гравюры, созданные на стыке традиционной гравюры и европейской живописи, продолжили Иноуэ Ясудзи (1864–1889) и Тагути Бэйсаку (1864–1903), но не ушли далеко от стиля своего учителя.

Еще один художник, прославившийся работами в жанре *сэнсо-э*, который работал под началом Цукиока Ёситоси, большая часть деятельности которого пришлась на 1890-е годы, был **Мидзуно Тосиката** (水野 年方, Mizuno Toshikata, 1866–1908). Родился в районе Канда в Токио, настоящее имя – Мидзуно Кумадзиро. В 13 лет отец отправил сына на обучение к художнику Цукиока Ёситоси, от которого тот получил имя Тосиката. В 1887 году по рекомендации Ёситоси он был принят в качестве иллюстратора в газету «*Ямато симбун*» (山東新聞), где проработал до 1894 года. Он создал также большое количество военных работ, выполненных в виде триптиха, на которых изображены сцены сражений. В его гравюрах на военную тематику китайские войны показаны трусами, спасающимися бегством, как в работе «В районе Чинсон, пять военных инженеров, нападающих на сотню китайский солдат» (鎮川地方五名日本工兵清兵百餘人擊退, *Тинсэн тихо: ни гомэй но Нихон ко:хэй синхэй хякуёнин гэкитай*, 1894) (Ил. 33). Японцы же показаны героями, рвущимися в бой, которым китайская армия не в силах противостоять. Фон гравюры проработан в соответствии с канонами традиционной живописи и гравюры, растительные элементы показаны лишь фрагментами, намеками на пейзаж, на фоне которого разворачиваются действия. Тем не менее композиция гармоничная, нет перегруженности деталей, как в работах художников, которые активно стремились передавать в своих гравюрах особенности европейской системы перспективы. Образы солдат переданы очень удачно, в них чувствуется уже проработанная анатомия (в отличие от ранних гравюр в жанре *иокогама-э*), детали одежды также переданы натуралистично, фигуры показаны в правильном перспективном сокращении, во всей композиции чувствуется

динамика и эмоция, свойственная уже скорее европейским принципам, нежели японским.

Как и все художники этого времени, он подрабатывал в журналах в качестве иллюстратора *кути-э*, делая обложки к романам. Он также проявил себя в жанре *бидзин-га*, прославился своими жанровыми сценками с изображением досуга императрицы, женщин и детей высшего общества. Он часто изображал своих персонажей в туманной дымке, что придавало интимности и лиричности образам. Например, гравюра «Букет цветов по любви» (愛の花束, *ай но ханатаба*, 1900-1910) (Ил. 34) передает ту самую дымку, которая как будто отгораживает изображенных персонажей от остального мира. Мужчина изображен в европейском костюме со шляпой, тогда как девушка одета в традиционное японское кимоно. Два ствола дерева на переднем плане частично перекрывают происходящее, создавая интимность изображению, уединенность персонажей, в то же время они вовлекают нас вовнутрь, позволяя увидеть, что происходит за ними. Такой прием можно было встретить в пейзажных работах Утагава Хиросигэ, который в дальнейшем стали заимствовать многие импрессионисты и постимпрессионисты, характерным примером можно назвать работы Поля Сезанна. Однако Мидзуно Тосиката по-новому использует этот прием, размывая задний пейзаж вовсе, сосредотачивая внимание на главных персонажах.

Мидзуно Тосиката стал мастером жанров *сэнсо-э* и *бидзин-га*, умело передавая одновременно и динамичные батальные сражения, и лиричные, задумчивые и романтические образы девушек и женщин своей эпохи. Хотя он и не стал столь популярным, как его современники Кобаяси Киётика, учитель Цукиока Ёситоси и другие, тем не менее, он внес определенный вклад в развитие жанров, а также в развитие оформления фронтисписов – *кути-э* и газетной иллюстрации – *саси-э*.

В качестве вывода к главе следует отметить, что гравюра имела неоднородный характер, внешние и внутренние условия, влияние школы и отдельных учителей наложили свой отпечаток на мастеров эпохи, позволяя оставаться каждому из них в рамках традиционных принципов гравюры *укиё-э*. Однако, многие под влиянием западных тенденций, художественных критиков и современников, а также в силу

личностных качеств, экспериментировали с новыми приемами и способами выразительности, расширяя границы существовавшего канона. Говоря о коллекции МАЭ, можно сделать вывод, что в собрании представлены работы, как широко известных мастеров гравюры (Цукиока Ёситоси, Утагава Ёсику, Каванабэ Кёсай, Охара Косон, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката), так и менее известных (Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III, Ватанабэ Сэйтэй), исследование творчества которых позволяет расширить представления о гравюре периода Мэйдзи и в целом творческой среды этого времени.

Глава III. Японская гравюра эпохи Мэйдзи: жанровое многообразие и проблемы атрибуции (на материале коллекции МАЭ РАН)

3.1 Гравюра традиционных жанров: бидзин-га, якуся-э, катё-га (Цукиока Ёситоси, Кобаяси Киётика, Тоёхара Тиканобу, Ватанабэ Сэйтэй, Охара Косон)

В первую очередь исследование коллекции МАЭ необходимо начать с традиционных жанров. Как и было отмечено ранее, в собрании обнаружены гравюры более раннего периода – Эдо, а также поздние перегравировки работ старых мастеров, но созданные в период Мэйдзи, которые отмечаются автором в Приложении 3 в виде списка, но из области исследования исключаются.

В коллекции МАЭ находятся два нестандартных для творчества художников Цукиока Ёситоси и Кобаяси Киётика альбома с изображениями в жанре бидзин-га. Оба художника прославились образами в иных жанрах, Цукиока Ёситоси стал известен своими историческими и мифологическими сериями, а также работами в жанре *мудзан-э*; Кобаяси Киётика узнаваем своими военными гравюрами, карикатурными работами, а также пейзажами. Однако, как и говорилось в Главе II, многие художники работали в разных тематиках, в том числе и в классических для укиё-э жанрах, таких как – *якуся-э* и *бидзин-га*. Более подробно о творческой деятельности Цукиока Ёситоси и Кобаяси Киётика, как ярких представителей эпохи, написано во второй главе диссертации.

Альбом №6132-9 имеет название: 東京自慢十二ヶ月 (Токё: дзиман дзю:ни ка гэцу, «Двенадцать месяцев гордости Токио»), оно заключено в красные рамки, размещающиеся по краю листов; в «радужных» рамках указано название листа. Альбом выполнен художником **Цукиока Ёситоси**, о чем говорит подпись художника на листах (芳年画, Ёситоси га) и печать. Издателем серии выступил Иноуэ Мозэй (井上茂兵衛), информация о котором имеется на каждом листе в рамке желтого, голубого или розового цвета. Альбом напечатан на бумаге *тиримэн*. Следует отметить, что альбомы, напечатанные на бумаге *тиримэн*, преимущественно не имели внешних бортиков, как это обычно делали на листах, отпечатанных на бумаге *васи*. В связи с этим «технические» сведения об

издательстве (к примеру, место его нахождения), место жительства художника, имена резчиков и печатников включались в изобразительную часть листа (а не помещались на внешних бортиках), занимая вместе с рамками, в которых заключены названия серии и листов, довольно большое пространство на художественной части гравюры. В рамках с информацией об издательстве имеется точная дата создания серии, на некоторых листах есть только год и месяц, на других – год, месяц и день: 23 марта 1880 года (13-ый год Мэйдзи). Размер альбома: 23,5 x 17 см. Состояние сохранности среднее, порваны края переплета, на задней стороне альбома имеются пятна.

Тиримэн-гами (縮緬紙) – бумага, на которой делались ксилографические отпечатки по тому же принципу, что и на бумаге *васи*; была распространена в печатной продукции с начала XIX века. В русском языке данную бумагу можно назвать крепированной или гофрированной, фактически, по своей структуре она представляла собой ту же бумагу *васи*, но прошедшую несколько этапов прессования; в итоге получалась мягкая бумага, которая по своей структуре имитировала фактуру крепового шелка¹³⁶. Такая бумага часто использовалась для старопечатных книг и альбомов (так называемых, *тиримэн-бон* (縮緬本), дословно – «книги [напечатанные] на крепированной бумаге»). Ее мягкая структура не держала полноценно форму, поэтому отдельные листы гравюры, отпечатанные на бумаге *тиримэн-гами*, встречаются крайне редко. Крупным событием в истории распространения японских книг на иностранных языках стал выпуск 1885 года, напечатанный в издательстве Хасэгава Такэдзиро (1853–1936). Это были в основном сказки, переведенные на многие языки (английский, испанский, немецкий, русский, французский и другие), но сохранившие японскую иллюстрацию в книжной стилистике. Именно такие издания можно часто встретить в музейных собраниях и на аукционах. В собрании МАЭ было обнаружено три альбома, напечатанных на бумаге *тиримэн*: №743-1 (альбом военной гравюры,

¹³⁶ Крякина Л. И. Консервация японских гравюр на тиримэн-бумаге (из новых поступлений ИВР РАН) // Письменные памятники Востока. 2(13), 2010. С. 287–295. URL: http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV_2010_2-13_21_kryakina.pdf (дата обращения: 11.05.23)

изданной еще одним известным издателем Инаба Сёбэй), №932-4 (сказка «Обезьяна и краб», переведенная на немецкий язык, издатель Хасэгава Такэдзиро), альбом №6132-4 (альбом «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи», Утагава Ёсику), а также №6132-9 (альбом с изображениями в жанре бидзин-га).

Известно, что первоначально печать гравюр серии «Двенадцать месяцев гордости Токио» была выполнена на бумаге васи и именно в таком исполнении она представлена в мировых собраниях. Листы из серии находятся в собрании Национальной парламентской библиотеки Японии, а также в музее Эдо-Токио и других; имеют размер *обан* (36,7 x 24,7 см), что не соответствует размерам представленного в МАЭ альбома. Тем не менее, детали рисунка при визуальном сравнении совпадают практически полностью, вероятно, есть несовпадение линейного рисунка и оттенка цвета, но можно предположить, что отпечатки делали с одних гравировальных досок, так как листы, напечатанные на бумаге васи, имеют бортики, в то время как страницы альбома МАЭ обрезаны по формату, в них отсутствуют бортики, а в отдельных случаях даже срезан край изобразительной части. Автором диссертации был обнаружен в открытом доступе только один вариант прямого аналога альбома МАЭ №6132-9, который являлся лотом открытого аукциона галереи Ямада Сётэн (Ил. 35).

Всего в альбоме двенадцать листов с двенадцатью женскими образами, призванными раскрыть каждый из месяцев года. В рамочках к каждому листу идет обозначение месяца, а также название, позволяющее раскрыть сезонную особенность каждого месяца или же описать местность, на фоне которых изображаются красавицы, которые являются знатными гейшами. Все названия написаны скорописью, расшифровка которых была выставлена в открытом доступе по материалам коллекции Национальной парламентской библиотеки Японии на научно-познавательном сайте Benricho¹³⁷. Первый лист серии (Ил. 36) имеет название: 初卯妙義詣 柳ばし はま (*Хацу у мё:ги мо:дэ Янагибаси хама*,

¹³⁷ Цукиока Ёситоси, серия «Двенадцать месяцев гордости Токио» из собрания Национальной парламентской библиотеки Японии [東京自慢十二月月岡芳年 国立国会図書館]. URL: https://www.benricho.org/Unchiku/Ukiyoe_NIshikie/TsukiokaYoshitoshi-Tokyojiman/ (дата обращения 15.05.23)

«Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси»). Название сложно перевести, сохранив смысл отдельных слов и выражений без потери общего смысла. Выражение 初卯 – дословно можно перевести как «первый кролик». Так сокращенно обозначался первый день нового года, когда все люди посещали синтоистские святилища (*хацумодэ*). На гравюре изображена сцена, где на ближайшем к нам берегу реки представлена рафинированная в своей утонченной классической японской красоте гейша известного квартала Янагибаси, а на другом – дальнем от нас – на возвышенности запечатлена семья: мужчина с женщиной и девочкой, шествующие в храм. Ёситоси создает лиричный образ японской красавицы: женщина с некой тоской смотрит вслед уходящим людям; легкое дуновение ветра поднимает пряди волос, выбившиеся на висках из ее традиционной прически; гейша пытается восстановить душевный покой, привычным жестом поправляя ворот кимоно. Подобный тип изображения чувственности в гравюре был более характерен для периода Эдо, однако, в творчестве Ёситоси приемы и способы раскрытия эмоционального состояния персонажа будут видоизменяться под более активным влиянием западного искусства.

При сравнении разворота альбома из коллекции МАЭ №6132-9 (Ил. 37) с иллюстрацией из Национальной парламентской библиотеки Японии, можно сделать вывод, что цвета в первом случае более яркие. Это может быть связано как с разным временем печати и допечатки того или иного альбома, так и с состоянием сохранности и выгорании/выцветании красителя: розовый цвет на щеках изображенной дамы более явно просматривается в аналоге из МАЭ, в то время как в японской коллекции они практически не видны. В связи с тем, что данная продукция носила более массовый характер чем отдельные листы гравюры, то несоблюдение цветовой палитры могло допускаться.

Альбом №3722-1-15 относится к серии под названием: 花模様 (*Хана моё*:, «Цветочные узоры»), иероглифическое написание которого находится в рамке по краю каждого разворота, сопровождаемое скорописным текстом, в котором более подробно трактовано изображение. Альбом раскрывается в формате триптиха,

размер каждого листа равен формату *обан* (37,5 x 25,3 см). Серия создана художником **Кобаяси Киётика**, о чем говорит характерная подпись и печати мастера (小林 清親); известно, что издателем серии стал Такэкава Сэйкити (竹川清吉), год создания 1896. Однако автором диссертации надписей в альбоме в собрании МАЭ, связанных с обозначением издательства и года, обнаружено не было. Следует отметить, что все гравюры, а также сам альбом выполнены на высоком уровне: тонкий линейный рисунок, изящное исполнение женских образов в сочетании с удачно контрастирующими яркими и приглушенными оттенками. Альбом дополнен бумагой с частичками золотой фольги. Сохранность альбома средняя, имеются заломы на листах и загрязнения.

Существуют аналоги, в которых серию приписывают издательству Акияма Буэмон (秋山武右衛門). Было найдено два аналога, отличающихся по печатям от альбома МАЭ (Ил. 38). Один вариант в обрезанном формате, состоящий из двух листов, находится в Институте искусств Миннеаполиса (Ил. 39). В этом варианте альбома можно увидеть, что в нем сохранены внешние бортики (в отличие от листов альбома МАЭ), на которых присутствуют «технические» печати, а именно – обозначение издательства. Тот же триптих, но в полной комплектации находится в галерее Стюарда Джексона (Stuart Jackson Gallery, Торонто) (Ил. 40), однако на нем отсутствует печать издательства на бортике, но имеется печать издательства Акияма Буэмон рядом с печатью художника в изобразительной части листа. Однако в связи с отсутствием печатей издательства Акияма Буэмон на изобразительной части альбома в собрании МАЭ, автор считает, что серия принадлежит издательству Такэкава Сэйкити. Кроме того, при сопоставлении листов можно также заметить несовпадение цветовой палитры, что может быть результатом неправильной цветопередачей цифровых носителей, однако, оттенок драпировки, из которого выглядывает красавица в альбоме МАЭ имеет более изумрудный оттенок, в отличие от аналогов из американских собраний, где преобладают салатные цвета.

Также известно, что Кобаяси Киётика работал над многими своими пейзажными и военными сериями именно с Такэкава Сэйкити. Кроме того, помимо

серии «Цветочных узоров» была выпущена серия под названием «Узоры древних времен» (古代模様, *Кодай моё:*) также в 1896 году. Если первая серия была посвящена красавицам разных эпох, названных в честь девизов правления императоров (Кэйтё, Мандзи, Тэмпо, Кёхо, Хэйан, Канъэй, Эмпо), то вторая серия была посвящена конкретным женским персонажам из истории Японии, как, например, известная писательница Мурасаки Сикибу (978-1014). Наиболее полно данная серия представлена в коллекции галереи Moonlit Sea (владелец Девид Кутчер (David Kutcher, Истгемптон, Массачусетс)), однако, следует отметить, что триптихи продаются отдельными листами, а не в составе альбома, а также то, что не все листы, которые есть в альбоме МАЭ, совпадают с теми, которые есть в данной частной коллекции.

Серия принадлежит жанру *бидзин-га* и раскрывает особенности красоты разных эпох, где в виде «цветов» выступают яркие женские образы, характеризующие свою эпоху. Принцип изображения образов одинаков для всех персонажей – крупным планом показана главная героиня, вокруг которой обыгрывается некая сюжетная линия, позволяющая лучше раскрыть образ персонажа. На одной из гравюр (Ил. 41) можно заметить персонажа, которого ошибочно в некоторых источниках называют мужчиной (вероятно, по наличию меча на изображении). Однако по ряду признаков, в частности по форме прически, стилю одежды, а также изображенного антуража, становится понятно, что художник изобразил актрису Идзумо-но Окуни, которая фактически стала родоначальницей театра Кабуки. Рядом с названием серии имеется обозначение эры Кэйтё (慶長頃) (1596-1615), которая связана с временем жизни и творческой деятельности актрисы Окуни. Из-за того, что Окуни образовала свою театральную труппу, где все роли исполнялись женщинами, то и она сама зачастую выступала в роли самураев, одетой в мужскую одежду с оружием в руках. Иконографически Окуни чаще всего изображается именно в мужском амплуа. На гравюре также с одной стороны листа присутствуют музыканты, участвующие в представлении, с другой – зрители.

Обе серии гравюр в собрании МАЭ раскрывают традиционный жанр бидзинга с разных сторон, но при этом являются созвучными времени. Цукиока Ёситоси и Кобаяси Киётика – крупные представители эпохи, даже не в свойственных их творчеству жанрах проявили себя на высоком уровне. Это проявилось в выборе нестандартных композиционных приемов, а также в попытке создания тонкого психологического портрета той или иной героини, тем самым внедряя западные приемы живописи и графики в традиционную ксилографию.

Говоря о жанре *якуся-э*, следует сказать, что в собрании МАЭ много гравюр, созданных в этом жанре, однако большая часть коллекции поступила в дар от Военно-медицинской академии в плохой сохранности (МАЭ №5048). Вероятно, гравюра была привезена врачами и моряками, и была в процессе транспортировки залита водой. Как итог – водорастворимые анилиновые красители яркими пятнами растеклись по всем листам (так как больше всего было использовано красного пигмента, то красные пятна образовались на всех листах, находящихся в альбоме). На данный момент неизвестно, были ли гравюры, находящиеся в собрании, выполнены в формате альбома или же приобретались отдельными листами и цельными триптихами, но сейчас они находятся в плохом состоянии, триптихи разбиты на отдельные листы (вероятно, под воздействием воды произошло вымывание животного клея, которым были проклеены триптихи) и хаотично представлены в альбоме. Кроме того, почти на всех листах на оборотной стороне стоит печать Военно-медицинской академии, которая из-за тонкости листов пропечаталась на изобразительную часть листа. Большая часть листов принадлежит художникам Тоёхара Кунитика и Тоёхара Тиканобу – как главным представителям жанра; главными актерами чаще всего выступают самые известные – Итикава Дандзюро и Оноуэ Кикугуро. В эту же коллекцию также вошли листы с изображениями императора и его семьи, красавиц и бытовых сценок.

В качестве примера работ, входящих в данный инвентарный номер, можно привести работу Тоёхара Тиканобу – лист с изображением актера Итикава Дандзюро IX (玄德 市川団十郎, *Гэнтоку Итикава Дандзю:ро:*) (Ил. 42) из триптиха, на котором изображена сцена из пьесы по китайскому роману XIV века

«Троецарствие». Актер изображен в роли персонажа Гэнтоку (исторический Лю Бэй) во время пиршества, о чем свидетельствуют изображенная еда, напитки и столовые приборы. В сравнении с аналогом из музея Эдо-Токио (Ил. 43), датированного 1881 годом, можно сделать вывод, что цветовая палитра полностью совпадает за исключением более выразительно окрашенных щек персонажа в листе МАЭ. Данный лист, как и все гравюры, входящие в инвентарный номер №5048 требуют значительной реставрации.

Что касается другого традиционного жанра – «цветы и птицы», то в собрании МАЭ находится альбом №2645–311 (Ил. 44), который представляет собой периодическое издание под названием «Мир искусства» (美術世界, *Бидзюцу сэкай*), которое находится на обложке журнала, а также на первом развороте, записанное скорописью. На обложке присутствуют скорописные надписи, свидетельствующие о номере журнала – 卷廿五 (*маки нидзюго*, выпуск 25 (последний)), а также о названии выпуска – 省亭花鳥目次 (*Сэйтэй катё: мокудзи*, «Собрание [изображений] в жанре цветы и птицы [нарисованное] Сэйтэй»). В журнале имеется также печатный колофон со сведениями об издателе, даты печати и издания, имена резчиков и печатников: 明治廿六年十二月廿六日印刷 (напечатано 28 декабря 1893 года (26 год Мэйдзи)); 明治廿七年一月二日發行 (опубликовано 2 января 1894 года (27 год Мэйдзи)); 明治廿二年十一月六日内務省許可 (заверено Министерством внутренних дел 6 ноября 1889 года (22 год Мэйдзи)); 編輯者 渡邊省亭 (под редакцией Ватанабэ Сэйтэй); 印刷者 吉田市松 (печатник – Ёсида Исимацу); 雕刻者 五島徳次郎 (резчик – Гото Токудзиро); 發行者 和田篤太郎 (издатель – Вада Токутаро); 發賣所 春陽堂 (издательство – Сюнъёдо). Размер: 24 x 15 см (приблизительно).

Известно, что это издание выходило в течение четырех лет с декабря 1890 года по январь 1894 года; всего было опубликовано двадцать пять номеров. В каждом номере были представлены иллюстрации разных художников прошлого (Китагава Утамаро, Маруяма Окё, Ёса Бусон, Кацусика Хокусай) и современности (Каванабэ Кёсай, Цукиока Ёситоси, Коно Байрэй, Имао Кэйнэн, Сибата Дзэсин). Это были как

оригинальные отпечатки, созданные специально для альбома или же уменьшенные копии ранних ксилографических и живописных работ. Каждый выпуск проходил редакцию мастера живописи нихонга и гравюры в жанре «цветы и птицы» – Ватанабэ Сэйтэй. Последний двадцать пятый выпуск он посвятил своим работам в жанре цветы и птицы; на страницах альбома можно увидеть как полноценные законченные цветные композиции, так и подготовительные рисунки с отдельным акцентом на деталях – лепестках цветов, строения головы и лап птиц, оперения и так далее. Ватанабэ Сэйтэй эффектно и легко встраивает образы в свои композиции: ограничивая изобразительную область рамкой и окрашивая фон в легкие цвета, он, выносит за пределы нарисованной рамы отдельные бутоны цветов, ветки деревьев, клювы и головы птиц, создавая тем самым эффект трехмерного пространства. Характерным примером может стать разворот (Ил. 45) с изображением сложенных из бумаги журавликов-оригами, а также птиц в разных ракурсах; хвостики бумажных журавлей и голова птицы выходят за пределы рамки, создавая визуальные эффекты. При сравнении с аналогом из американского собрания (Ил. 46) можно отметить полное совпадение по строению альбома, его компановки, и цветовому решению

Одним из его проектов, схожим по оформлению с журналом «Мир искусства», стало издание альбома в жанре «цветы и птицы» – «Альбом цветов и птиц» (花鳥画譜, *катё: гафу*, 1903). При сравнении его работ в «Мире искусства» (Ил. 45) и «Альбоме цветов и птиц» (Ил. 47) стилистика исполнения и даже размеры альбомов совпадают; фактически Ватанабэ Сэйтэй продолжил данную серию, посвятив ее исключительно работам своего исполнения. Все серии альбомов выполнены на высоком уровне с использованием мягких оттенков цвета и тонких переходов.

В собрании МАЭ также находятся три ксилографических листа (Ил. 48, 49, 50), не имеющих инвентарного номера, которые относятся к творчеству одного из крупных представителей жанра «цветы и птицы» – **Охара Косон** (1877–1945). Три гравюры в собрании МАЭ имеют характерную подпись и круглую печать Охара Косон. Состояние сохранности – хорошее, но имеются небольшие пятна

загрязнений и замятие углов. Размер каждого листа равен формату *тандзаку*: 35 x 19 см (приблизительно).

Аналогичные листы были обнаружены в открытой продаже в частных галереях. Два из них – «Бамбук и воробьи» (Ил. 51) «Пион и ласточка» (Ил. 52) находились в коллекции частной галереи в Вене (Galerie bei der Oper), гравюра «Ястреб и кролик» (Ил. 53) в собрании частного коллекционера Марка Беркейта (Mark Burkett) в Канаде. Все три гравюры полностью соответствуют листам МАЭ; «Бамбук и воробьи» и «Пион и ласточка» имеют как подпись мастера, так и круглую печать; «Ястреб и кролик» имеет только круглую печать без подписи. Гравюры выполнены в характерном для Охара Косон стиле с использованием мягких приглушенных оттенков и плавных переходов цвета, имитирующих движение кисти. Также выбран наиболее частый формат для гравюр этого художника – формат *тандзаку*, что также подтверждает его авторство. Название работы, как и печати издателя, резчиков и печатников отсутствуют, что также свойственно его работам. Однако, по данным аналогичных работ, гравюры были напечатаны в издательстве Дайкокуя (大黒屋), владельцем которого был Мацуки Хэйкити (松木平吉); этот издатель активно работал с такими художниками как Охара Косон, Кобаяси Киётика, Тоёхара Тиканобу, Цукиока Когё, Мидзуно Тосиката и многими другими, создавая с ними гравюры высокого качества исполнения.

Жанр «цветы и птицы» продолжал оставаться популярным и в период Мэйдзи, это один из немногих жанров, который не подвергся значительной трансформации, оставался популярным и в первую половину XX века благодаря своей декоративности, тонкости и лиричности. Работы двух крупных представителей этого жанра – Ватанабэ Сэйтэй и Охара Косон находятся во многих мировых и в том числе отечественных собраниях, среди которых можно назвать ГМИИ им. А. С. Пушкина и Музей Востока.

В целом, собрание МАЭ посредством представленных предметов демонстрирует: интерес к традиционным жанрам – *якуся-э*, *бидзин-га* и «цветы и птицы» среди коллекционеров, передавших в дар свои коллекции; разнообразие в

работе с жанрами; обращение как к образам современности, так и к историческим персонажам; а также нетипичность выбора тем и сюжетов в творчестве отдельных мастеров (Цукиока Ёситоси, Кобаяси Киётика).

3.2. Пейзажная гравюра (Утагава Хиросигэ III)

В продолжении повествования о мастерах, работавших в традиционных жанрах, следует сказать об **Утагава Хиросигэ III** и созданных им альбомах из собрания МАЭ, которые одновременно можно отнести к альбомам-путеводителям по достопримечательностям (*мэйсё-э*), но также к жанру *кайка-э*, так как эти гравюры иллюстрируют виды современного города с развитой инфраструктурой и промышленностью.

Альбомы №6132-10 и №6132-11 принадлежат творчеству Утагава Хиросигэ III, являются двумя частями одной серии гравюр. Размер каждого альбома: 17,6 x 11,5 см, ксилографический лист альбома разделен пополам (соответствует аналогу из музея Эдо-Токио (Ил. 54))¹³⁸, несмотря на то, что листы демонстрируются в разложенном состоянии, имеются характерные заломы). Альбом №6132-10 не имеет характерной обложки (вероятно, она была утрачена), находится в хорошей сохранности, имеются небольшие заломы листов; альбом №6132-11 имеет дополнительную декоративную деревянную обложку (Ил. 55) с приклеенной поверх бумажной вставкой с названием серии, находится в хорошей сохранности, но имеет прорыв листа на линии сгиба страницы на первом развороте. Существуют и другие форматы альбома с полноразмерными листами, которые листаются вертикально, а не горизонтально, как альбомы МАЭ. Примером такого альбома является аналог, находящийся в коллекции университета Васэда (Ил. 56)¹³⁹. Порядок листов не всегда совпадает, однако, так как листы выстроены «парами» (виды нового и старого Токио), данные «пары» сохраняют порядок независимо от формата альбома.

¹³⁸ Электронный архив музея Эдо-Токио. Серия «Знаменитые виды старого и нового Токио» [画帖古今東京名所]. URL: <https://www.edohakuarchives.jp/detail-11414.html> (дата обращения 2.05.23)

¹³⁹ База данных университета Васэда. Информация о серии «Знаменитые виды старого и нового Токио» [古今東京名所]. URL: clck.ru/38TCtT (дата обращения 2.05.23)

Название серии: 古今東京名所 (*Кокон То:кё: мэйсё*, «Знаменитые виды старого и нового Токио»). На каждом листе присутствуют надписи, которые свидетельствуют о названии серии и названии отдельного листа (правый верхний угол, название серии – в красной рамке, название листа – в желтой), авторе (廣重 画, *Хиросигэ га*; в нижнем углу каждой страницы в красной рамке). На бортиках вне изобразительной области раз в два разворота указывается дата создания серии (明治十七 二月, второй месяц, семнадцатый год Мэйдзи – февраль 1884 года; или 明治十六 三月, третий месяц, шестнадцатый год Мэйдзи – март 1883 года); также чередуются данные об издании с данными о художнике, где указывается название издательства или имя художника, адрес нахождения/проживания (出板人横山丁三 丁目二番地辻岡文助, Издатель Цудзиока Бунсукэ, находящийся по адресу Ёкояма-тё сантёмэ 2-банти), (画工南紺屋町廿七バンチ安藤徳兵衛, Художник Андо Токубэй, проживающий по адресу Конъятё 27-банти).

Для правильного понимания того или иного изображения в верхнем углу листа присутствуют иероглифы 古 (старый) или 今 (новый), отсылая к названию серии. Поочередно идут изображения старого (прошлого) и нового (современного) Токио, которые, в целом, и без обозначений легко определяемы по ряду характерных признаков. Виды прошлого сопровождаются традиционными достопримечательностями, храмами и архитектурными постройками в японском стиле; на таких гравюрах люди изображены в традиционных костюмах. В то время как современные виды Токио демонстрируют различные привезенные западные достижения: среди традиционных домиков появляются постройки в европейском стиле, флагштоки, европеизированные повозки, первые трамваи и поезда. Но главной отличительной чертой времени становятся люди, одетые по западной моде – сами японцы и иностранцы.

В качестве примера можно привести первые два разворота **альбома МАЭ №6132-10** (Ил. 57). Название первого листа: 赤坂紀ノ国坂 (*Асакуса Кинокунидзака*, «Асакуса, склон Кинокунидзака»). Первый лист изображает виды старого Токио; по известному склону в Асакуса – Кинокунидзака прогуливаются люди, а за

склоном виднеется процессия некоего *даймё*, о чем говорят появляющиеся всадники, высоко поднявшие пику алебард – нагината. Справа можно увидеть сетчатую стену особняка, принадлежащую династии Кисю Токугава. Как указывается в описании к гравюре в коллекции Центральной городской библиотекой Тайто¹⁴⁰, ворота и резиденция шествующего *даймё* не показаны (обозначены схематической надписью у левого края листа), и, возможно, намеренно скрыты.

Название второго листа: 赤坂仮皇居 (*Асакуса кари ко:кё*, «Временный дворец в Асакуса»). На гравюре изображен, так называемый, временный дворец, который служил главной резиденцией императорской семьи во время строительства дворца в Токио с 1873 по 1889 год. На гравюре изображены деревянные ворота с открытыми галереями по бокам; на заднем фоне и перед резиденцией видны кроны деревьев – сакуры и сосен. На западный манер по бокам от входа помещено два фонарных столба, а у входа поставлены одетые по западной моде и вооруженные огнестрельным оружием охранники. По улице проезжает карета, хоть и изготовленная в западном стиле, но на ее боковой части виднеется традиционный цветок хризантемы. Вдоль домов ходят люди, сочетающие в своих одеждах западную и японскую моду.

Альбом №6132-11 выполнен в том же стиле, порядок страниц также не совпадает с указанными ранее аналогами. Первые два разворота (Ил. 58) посвящены снова району Асакуса, а именно его храмовой части. Первый лист с пометкой (古), указывающей на то, что сцена отсылает зрителя к старому Токио, имеет название: 金竜山風雷門 (*Кинрю:дзан Каминаримон*, «Врата Грома храма Кинрюдзан [Сэнсо-дзи]»). Полное название храма Кинрюдзан Сэнсо-дзи («Храм молодой травы на горе золотого дракона»), обычно оно сокращается до Сэнсо-дзи, но в этом случае авторами была оставлена первая часть названия. Каминаримон – это внешние ворота, которые ведут в храм Сэнсо-дзи, главным узнаваемым символом этих ворот является огромный красный фонарь, помещенный в центре

¹⁴⁰ Электронный каталог Центральной городской библиотекой Тайто [台東区立図書館／デジタルアーカイブ]. URL: <https://adeac.jp/taito-lib/catalog/mp052460-100050> (дата обращения 5.05.23)

над ними, с иероглифической надписью «Врата Грома». В нишах по бокам размещены с одной стороны боги Фудзин и Райдзин (Боги ветра и грома), а с другой – буддийские боги Тэнрю и Кинрю. Художник выбирает нестандартный ракурс для изображения ворот – сильно приближенное к зрителю внутривратное пространство – где самих ворот, вследствие увеличенного фрагментированного изображения этой архитектурной детали, фактически не видно. Большую часть композиции художник «отдает» огромному фонарю над проходом в храм и людям, проходящим толпой через ворота и укрывающимся от летнего зноя разнообразными зонтами. Это решение передает сильный эмоциональный настрой религиозных японцев.

Второй лист как бы продолжает логическое шествие внутрь комплекса, однако лист имеет пометку 今, что свидетельствует о современном образе Токио; имеет название: 浅草寺山門 (*Сэнсо:дзи саммон*, «Врата Саммон храма Сэнсодзи»). Это внутренние ворота храма, где на площади часто располагались торговые ряды, что можно увидеть на гравюре по правой части листа, где красуются киоски с вывесками. Несмотря на изображение традиционного храмового комплекса, образ обращен к современному Токио, о чем говорит изображение людей в европейских костюмах, укрывающихся от солнца зонтами европейского типа. Вместо эмоционального настроения шествующей людской толпы предшествующего листа, здесь можно наблюдать тихое европеизированное фланирование.

Можно сказать, что гравюра этой серии, с одной стороны, была направлена на японцев, демонстрируя изменения общества и внедренные западные достижения, с другой на иностранцев – в качестве экзотичных образов старой Японии в сочетании с демонстрацией модернизации общества. Несмотря на несовершенства печати (затеки краски, несовпадение линейного и красочного отпечатков), серия обладает определенной художественной, исторической и культурологической ценностью.

3.3. Юмористическая жанровая гравюра (Каванабэ Кёсай).

Два альбома из коллекции МАЭ под номерами №6132-6 и 6132-7, относятся к творчеству художника **Каванабэ Кёсай**, биографические сведения и творческий путь которого подробно раскрыты во второй главе настоящей диссертации. Оба

альбома принадлежат серии «100 иллюстраций Кёсай» (狂齋百画, *Кё:сай хякудзу*). Известно, что издателем первого тиража серии был Вакасая Ёити (若狭屋与市), имя которого указано на гравюре; данный тираж относится к 1863–1866 годам. В 1881–1886 годах серия была перепечатана издателем Окура Магобэй (大倉孫兵衛). Серия, изданная при Вакасая Ёити имела вид отдельных альбомных листов (Ил. 59) формата *кобан* (23,0 x 17,0 см), которые печатались и продавались по 10 штук в декоративном конверте. Серия, выпущенная в издательстве Окура Магобэй, представляла собой три отдельно сшитых альбома (Ил. 60, 61) небольшого формата *ёцугири* (18,2 x 12,0 см – т.е. 1/4 «полноразмерного» листа *обан*). Судя по наличию отдельных листов в различных коллекциях, а также появлению их на мировых аукционах, можно сказать, что такой формат гравюр был издан бóльшим тиражом, нежели серия книжного формата.

Гравюры 1860-х и 1870-х годов полностью идентичны за исключением печатей издательств, а также колористического решения; это позволяет сделать вывод, что печать осуществлялась с тех же гравировальных досок или, по меньшей мере, по оригинальным рисункам мастера. Второе является наиболее важным с точки зрения художественного образа и, как следствие, его визуального восприятия. Листы, изданные в 1860-х годах, относились к периоду Эдо, когда в Японию еще не были завезены из Германии яркие анилиновые красители, которые мастера укиё-э стали активно применять с 1870-х годов. В гравюрах Каванабэ Кёсай разных годов наблюдается использование, как традиционных красок, так и импортных анилиновых. Листы 1860-х годов выполнены с использованием традиционных красителей, отличающихся мягкими оттенками, в этих работах преобладают приглушенный синий, зеленый, серый цвета; присутствуют и яркие нюансы в виде благородного красного и синего цветов. Напротив, гравюры 1880-х годов этой серии обладают яркими оттенками, как в оформлении фонов, так и в деталях одежды изображенных: яркие красные, пурпурные, фиолетовые, желтые, голубые цвета, находящиеся в сильном контрасте друг с другом, вероятно, предназначенные для привлечения внимания.

В собрании МАЭ представлены два из трех альбомов комплекта, изданного Окура Магобэй в 1870-х годах. Исследуемые альбомы имеют по 32 листа гравюр, не считая последнего текстового разворота с перечислением различных издаваемых серий гравюр; при этом в альбоме МАЭ № 6132-6 представлено 42 отдельных сюжета, в альбоме МАЭ № 6132-7 – 44 сюжета. Первая книга в собрании МАЭ отсутствует.

Данная серия включает в себя изображения на различную тематику, раскрывающих аспекты японской культуры. Основой для сюжетов стали пословицы и поговорки, а также исторические, мифологические и религиозные персонажи, переданные в комичном исполнении. Примечательно, что пословицы, поговорки и популярные выражения переданы художником в прямом, буквальном их значении, что создавало особый комический эффект. При этом для самих японцев – современников Каванабэ Кёсай – их образный глубинный смысл был понятен и легко узнаваем; однако для жителей современной Японии и, особенно для иностранцев, смысл изображений понятен не полностью и требует более подробного объяснения. Гравюры этой серии легли в основу книги «Сто японских пословиц» («Cent proverbes Japonais»), созданной Франсисом Стинакером и Уэда Токуносукэ в 1885 году¹⁴¹.

Следует отметить, каждый лист этой серии имеет свою структуру: на листе может быть изображен один или два отдельных сюжета, иногда связанных общим смыслом, иногда – нет. Кроме изображений могут присутствовать подпись художника в одном из ее вариантов, надпись – пояснение сюжета; на некоторых листах также присутствуют печати издателя, на одном – печать цензора с датой (1875 г.). Ниже автором диссертации приводятся в пример несколько аналогичных листов из разных мировых собраний, различные по сюжетам (пословицы, исторические личности, мифологические персонажи).

Первый разворот альбома №2 (二) имеет два листа гравюры, на которых художник помещает четыре, не связанных друг с другом сюжета. Все образы,

¹⁴¹ Hathi Trust Digital Library. Cent proverbes japonais, par Francis Steenackers et Uéda Tokunosuke. URL: clck.ru/38TE6p (дата обращения 11.09.2022)

одновременно связаны с мифологическими и историческими персонажами, а также несут в своем комическом образе некое устоявшееся высказывание, выражение, понимающееся в переносном значении.

На первом развороте (Ил. 62) листе 1 имеется подпись мастера (狂齋画, *Кё:сай га*), а также название первого (を臍で茶を沸かす (*о хэсо дэ тя о вакасу*, «Вскипятить чай на пупе») и второго сюжетов (親のすねかじ (*оя но сунэ кадзири*, «Грызть голень отца»). Первый сюжет демонстрирует комическую сценку: изображен лежащий на спине Хотэй, один из «Семи богов счастья», на огромном животе которого закипает чайник, поставленный на подставку-треногу *сантоку*. Вокруг него изображены два шаловливых мальчика-*карако* («китайские мальчики», иконографически изображаемых вместе с Хотэем). Один показывает на Хотэя пальцем, зажимая при этом нос, второй – оттягивает набедренную повязку (*фундоси*) Хотэя, обмахивая ее веером и намекая на то, что тот «испортил воздух». Данное выражение используется как насмешка, над одновременно глупым и смешным действием человека. Существует сокращенное выражение へそ茶 (*хэсо тя*) – «чай [приготовленный] на пупе»; в нем также передается абсурдность и комичность процесса.

Второй сюжет, отсылает к поговорке, употребляемой по отношению к взрослым детям, неспособным наладить собственную жизнь и живущими за счет родителей. Изображен упавший на спину пожилой мужчина, сын которого впивается зубами в его голень. Отец защищается счетами *соробан*, используемыми для подсчета доходов и расходов.

На этом же развороте, на листе 2 имеется такая же подпись мастера (狂齋画 *Кё:сай га*), название первого 立よらば大樹の陰 (*мати ёраба тайдзю но ин*, «Если попал в затруднительную ситуацию – прячься в тени большого дерева») и второго сюжета (寛政の人大童山文五郎 (*кансэй-но хито Дайдо:дзан Бунгоро:*, «Человек периода Кансэй Дайдодзан Бунгоро»), うどの大木 (*удо-но тайбоку*, «большой куст аралии»).

В первом сюжете, предположительно, изображена «затруднительная ситуация» из жизни легендарного основателя японской государственности, принца Сётоку Тайси (574-622). Преследуемый воинами враждебного ему дома Мононобэ, принц укрывается в тени огромного дерева и остается незамеченным. Переносное значение выражения «большое дерево» – это влиятельный человек, чьего покровительства надо искать при возникновении жизненных трудностей.

Второй сюжет вновь раскрывается через образ исторического персонажа, на которого автор ссылается более конкретно, подписывая конкретного персонажа – Дайдодзан Бунгоро. Выражение «*удо-но тайбоку*» в переносном значении обозначает человека, «слишком крупного, чтобы быть полезным». *Удо* – японское название для многолетнего травянистого растения аралия сердцевидная. Также термином «*удо*» называют молодые побеги этого растения, применяемые в медицине и кулинарии. Когда корень аралии разрастается, он становится непригодным для пищи. Поэтому выражение подразумевает в себе нечто бесполезное, хоть и большое в размере, но не обладающее нужными качествами для применения. Легендарный боец сумо Дайдодзан Бунгоро (1788-1823) прославился своим необычайно большим для того времени ростом (159 см) и весом (169 кг), его часто можно было встретить во время шествия борцов перед боем по рингу (*дохё-ири*), но сам он в поединках не участвовал. Он производил впечатление на зрителей лишь своим необычным внешним видом, но соответствующими навыками для выступлений сумо он не обладал. Поэтому и возникло подобное выражение, так как Дайдодзан Бунгоро был настолько крупен, что как боец сумо был бесполезен. На гравюре Каванабэ Кёсай изображен момент выхода Дайдодзан Бунгоро на ринг *дохё* и его эффектное шествие вдоль зрителей. Так художники, «дословно» иллюстрируя поговорки и пословицы, все же оставляли свободу фантазии зрителям в трактовке того или иного сюжета, наполненного не только юмором, но и поучительным значением.

В листах альбома №3 (三) продолжает отражаться та тематическая линия японской гравюры, где содержатся сюжеты, представляющие собой смешение исторических и мифологических образов в комической трактовке. Первый

разворот альбома №3 содержит по одному сюжету на листе; на первом листе имеется подпись художника (惺々狂齋, *Сэйсэй Кёсай*), а также печать издателя (大倉版, *Окура хан*). На втором листе подпись Кёсай выглядит по-другому: 応需狂齋 図之 (*одзю: Кё:сай дзуэ*, «Изображение Кёсай [выполненное] по требованию»).

На первом развороте (Ил. 63) можно увидеть два сюжета. Название первого листа: 朝鮮せいばつ (*тё:сэн сэйбацу*, «Завоевание Кореи»). В нижней части листа изображен Като Киёмаса – командующий 2-й японской армии в корейских экспедициях прославленного полководца и правителя Тоётоми Хидэеси в 1592-1598 годах. Образ Като Киёмаса можно встретить в гравюре периода Эдо, на них он чаще всего изображен за своим любимым занятием – охотой на тигров. Известно было, что охоту он вел самостоятельно, используя в качестве оружия длинное копье – *яри*. Образ, связанный с этим фактом, берет за основу и Каванабэ Кёсай, однако представляя его с комичной стороны: Като Киёмаса держит за хвост тигра и подгоняет его, возможно, таким способом художник показал агрессивные наступательные действия на Корею, которые закончились для Японии провалом, вокруг смеются и указывают пальцем на тигра корейцы, одновременно потешаясь над увлечениями Като Киёмаса и над действиями японской армии под его командованием. Изображение в верхней части листа остается не совсем понятным с точки зрения сюжета, но было известно, что Като Киёмаса во время похода пленил корейских принцев, возможно, именно этот эпизод биографии и изображает Каванабэ Кёсай: Като Киёмаса без доспеха душит противника, в то время как рядом с ним, вероятно, японцы, переодевшись в корейские одежды смеются над своим внешним видом, смотрясь в зеркало.

Второй лист имеет название: 名工左り甚五郎 (*мэйко: Хидари Дзингоро*., «Великий скульптор Хидари Дзингоро»). Хидари Дзингоро (左甚五郎, 1594-1615), что в прямом переводе означает – «левша Дзингоро» – легендарный японский скульптор и архитектор эпохи Эдо. Наиболее известными его произведениями считаются резные украшения святилища Тосёгу, в частности, панно с тремя обезьянами над священной конюшней. Хидари Дзингоро изображен в нижнем

правом углу, в руках он держит резцы, которыми он работает в процессе резьбы по дереву. В центре композиции можно увидеть ожившую скульптуру Бодхисаттвы Ваджрапани в характерной для него позе и ваджрой в правой руке. Он является защитником Будды и символом его могущества, наравне с другими божествами-охранителями Манджушри (мудрость) и Авалокитешвара (сострадание). Сюжет гравюры, вероятно, связан с известным преданием из жизни художника. В одном из них говорится о том, как однажды в пути Дзингоро встретил поразившую его своей красотой женщину и вырезал из дерева ее статую. Когда же, окончив работу, Дзингоро сел рядом и начал пить вино, то статуя, оказавшись настолько совершенной, внезапно начала выполнять то, что говорил ей создатель. Хидари Дзингоро подвел ее к зеркалу, и в скульптуре, увидевшей свою красоту, пробудилась душа. В гравюре ожившей изображена статуя Бодхисаттвы Ваджрапани. Его изображение, как и других персонажей, которых создал Хидари Дзингоро, часто встречается на листах гравюры. Самая известная работа среди них – триптих Утагава Куниёси под названием «Известнейший и непревзойденный Хидари Дзингоро».

Таким образом, рассмотренная выше подборка гравюр серии «Кёсай хякудзу» через призму личностных особенностей ее автора отражает и акцентирует парадоксы периода коренной трансформации всей этнокультурной парадигмы японского общества, конфликт и, одновременно, сосуществование ее архаичных и модернистских концептов, мифологем, стереотипов мышления и поведения. В этой серии Каванабэ Кёсай смело смешивает в едином пространстве гравюры исторические сюжеты с современными ему событиями; мифических и литературных персонажей – с реально существовавшими героями; и тем, и другим добавляет комические и гротескные черты.

Эту подборку можно охарактеризовать не только как яркий пример традиционной японской графики середины XIX века, но и как специфический источник по этнической традиции японцев периодов позднего Эдо – раннего Мэйдзи, дающий возможность визуального восприятия глубинных аспектов японской этнической культуры. В этом заключается особая ценность работ

Каванабэ Кёсай как визуального источника по японской народной этнокультурной традиции второй половины XIX в.

3.4. Иллюстративная гравюра и книжная графика (Утагава Ёсику, Хосай)

Альбомы в собрании МАЭ под номерами №6132-4 и 6132-5 схожи по исполнению и относятся к одной тематике (иллюстрации к повести о Гэндзи), однако принадлежат творчеству разных мастеров и издательств.

Альбом №6132-4 (Ил. 64) относится к серии – «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи» (源氏五十四帖, *Гэндзи годзю:ён дзё:*) (на каждом листе присутствует название серии, заключенное в красную рамку), был создан художником Утагава Ёсику, о чем свидетельствует подпись на листах (一蕙齋芳幾画, *Итиюсай Ёсику га* (один из псевдонимом Утагава Ёсику)). О творчестве художника более подробно написано во второй главе диссертации. Издатель серии – Ёродзюя Магобэй (万屋孫兵衛), печати которого присутствуют на бортиках листов. Размер альбома: 13,5 x 9,5 см, что соответствует аналогу, представленного в Библиотеке университета Васэда (Ил. 65). Данный аналог полностью соответствует представленному в МАЭ альбому, однако отличается нумерацией страниц. По данным Библиотеки Васэда, данная серия издана в 1871 году, о чем свидетельствует цензорская печать, в котором прописан год создания (год овцы/козы), а также характерная для периода печать *аратамэ*. Сохранность альбома хорошая, но порван переплет с задней стороны. Альбом выполнен из бумаги *тиримэн-гами*.

Альбом этой серии отличает низкое качество печати, что наблюдается, как на листах из собрания МАЭ (Ил. 66), так и на аналогичных листах из коллекции Библиотеки университета Васэда (Ил. 67). Присутствуют затеки краски, несовпадение линейной и цветной печати, что, возможно, оправдано текстурой бумаги, которая в отличие от классической бумаги *васи*, очень пористая и неровная, в результате чего при печати даже мастерами высокого уровня будет происходить

затекание краски. Кроме того, издатели используют очень яркие и разные по колориту красители, которые мешают правильному восприятию сюжетов.

На первом развороте альбома МАЭ изображена одна из сцен «Повести о Гэндзи» – произведения японской классической литературы, написанного Мурасаки Сикибу в эпоху Хэйан (794–1185)). Сюжеты, взятые из этой повести, были популярны во все времена, образы появлялись в живописи, гравюре, а также на предметах декоративно-прикладного искусства. Название серии указывает на то, что в рамках нее, было создано пятьдесят четыре листа, посвященные отдельным главам из романа. Каждый лист сопровождается скорописным текстом, но сюжет можно определить и по характерным признакам – сценам, атрибутам, персонажам. На первом развороте альбома представлена сцена из первого тома, седьмой главы – «Праздник алых листьев» (紅葉賀, *Момидзи-но га*). В этой сцене принц Гэндзи исполнил перед Государем и его придворными танец «Волны на озере Цинхай» вместе с То-но тюдзё, представителем Левого министра. Танец их был совершенным, в самом конце Государь говорит фразу, которая позволяет связать падающие алые листья клена с танцующими юношами: «[...] юноши кажутся куда беспомощнее под сенью алых листьев [...]»¹⁴². Художник изобразил двух юношей в костюмах, выступающих на мостках, они окружены алыми листьями клена, опадающими с пышных крон.

Второй альбом МАЭ №6132-5 (Ил. 68), посвященный «Повести о Гэндзи», хоть и решен в схожем стиле и колорите, был создан неизвестным художником, имя которого обозначается лишь псевдонимом – **Хосай** (宝斎, *Хо:сай*), а также другим издателем – Окура Магобэй (大倉孫兵衛), дата издания неизвестна. Название серии: 今様源氏 (*Имаё: Гэндзи*, досл. «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи»). Размер альбома: 17,5 x 12 см. Также следует отметить, что печать была выполнена на бумаге *васи*, а не на *тиримэн-гами*, о чем говорит характерная текстура листа и распределения на нем краски. На данный момент автором диссертации не были обнаружены прямые

¹⁴² Мурасаки С. Повесть о Гэндзи (Гэндзи-моноготари). Кн. 1. Пер. с яп. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 330 с. URL: <http://japanlib.narod.ru/gendzi/tom1.htm> (дата обращения 11.05.23)

аналоги представленного альбома, однако в коллекции Библиотеки университета Васэда находится эта же серия, вероятно, отпечатанная с тех же гравировальных блоков, художником Хосай, но изданная другим издателем – Нарасава Кэндзо (奈良沢兼蔵, *Нарасава Кэндзо*:) с датировкой – 1901 год (Ил. 69). Эта серия отличается от альбома МАЭ в первую очередь форматом – все страницы склеены между собой и раскладываются в единый лист размером 73,3 x 73,4 см и представляет собой игровое поле. В связи с чем название серии дополняется приставкой «сугороку» (双六), термин, обозначающий японскую настольную игру с кубиками и фишками. Также отличительной особенностью «игрового» варианта является более приглушенный колорит, в то время как альбом из собрания МАЭ (Ил. 70) имеет очень яркие цвета. Выбор цвета также свидетельствует о том, что альбом МАЭ, предположительно, был создан в 1870-1880-е годы, когда было популярно использование анилиновых красителей; версия для игры *сугороку*, напротив, имеет колористическое решение, свойственное позднему периоду Мэйдзи, когда наблюдался отход от использования ярких красителей в сторону возвращения к традиционным минеральным краскам более приглушенных оттенков.

Оба альбома, созданные художниками Утагава Ёсику и Хосай, являются характерными примерами развития гравюры в период Мэйдзи, а именно – в 1870-1880 годы, когда активно использовались яркие зарубежные красители, публиковались иллюстрации к известным романам, активно приобретаемые на Западе. Работы также демонстрируют развитие печатной продукции в целом, использованием не только разных красителей, но и бумаги – классической бумаги *васи* и получившей популярность в книжной продукции – *тиримэн-гами*.

3.5 Просветительская и дидактическая гравюра (Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III)

Альбом с инвентарным номером №173-19/8 (Ил. 71) из собрания Линдестрема Вольдемара Вольдемаровича, 1887 г. Гравюра в жанре *иокогама-э* и *кайка-э*. Это обучающие материалы для детей, которые затрагивают основы морали и этики,

научных знаний – на примере ремесленных работ, законов физики, а также вопросов просвещения на примере рассказов о жизни иностранцев. Состояние сохранности: поврежден правый край по всем листам, протерт. Альбом имеет 27 разворотов и 52 иллюстративных листа, размер листа соответствует формату *обан*: 36,5 x 25 см (приблизительно). Листы, фактически, не принадлежат одной серии, различны по оформлению и названию, но посвящены одной теме и созданы по одному заказу.

Художник, создавший иллюстрации для альбома – **Утагава Кунитэру II**, в этой серии подписывался как Ёсай Кунитэру (曜齋(曜齋)国輝, *Ё:сай Кунитэру*), подпись художника появляется на пятом развороте и продолжается, вплоть до девятого, далее – отсутствует. По данным статьи исследовательницы Осано Мотоко¹⁴³ в 1873 г. Министерство образования выпустило 104 цветные гравюры для образовательных целей с ярко-красным штампом «выпущено переплетчиком Министерства образования», и 30 из них приписываются Ёсай Кунитэру, остальные – другим ученикам Утагава Кунисада, среди которых упоминается Утагава Кокунимаса, но подписи художника на представленных листах не обнаруживаются.

Также, гравюре этой серии посвящает свою статью исследовательница Рианнон Педжет¹⁴⁴, раскрывая вопрос репрезентации детей и детства в период Мэйдзи; она указывает и более расширенную датировку издания гравюры с 1873 по 1887. Затрагивает вопрос атрибуции работ, говоря, что многие художники-современники Утагава Кунитэру обращались к иллюстрации для детей, среди них можно назвать Утагава Кунисада, Тоёхара Кунитика, Уракусай Нагахидэ, Утагава Хиросигэ I. В связи с тем, что не на всех листах присутствует подпись Утагава Кунитэру, можно предположить, что отдельные листы были созданы другими

¹⁴³ Окано Мотоко. Монбусё: хакко: нисики-э но кэнкю: [岡野素子「文部省発行錦繪」の研究]. Окано Мотоко. Японская цветная гравюра, выпущенная Министерством образования. Японские искусствоведения, т. 2, 2002. С. 17-31

¹⁴⁴ Paget R. Raising subjects: The representation of children and childhood in Meiji Japan // *New Voices Volume 4: A Journal for Emerging Scholars of Japanese Studies in Australia and New Zealand*. The Japan Foundation, Sydney, 2011. Pp. 1-31. URL https://newvoices.org.au/newvoices/media/JPF-New-Voices-Vol-4-01-childhood_paget.pdf (дата обращения: 25.04.2023)

художниками. Тема образования через игры и иллюстрированные альбомы стала крайне популярна в этот период, поэтому многие художники обращались к ней по заказу Министерства образования. Рианнон Педжет пишет, что самая большая коллекция этих гравюр принадлежит Университету Цукуба, которая изначально была собрана коллекционером учебных материалов эпохи Мэйдзи – Мияки Юицу (1868-1953)¹⁴⁵.

Альбом, с наиболее полным и верным порядком иллюстраций можно найти в открытой электронной библиотеке Smithsonian (Вашингтон), и сравнить с представленным аналогом¹⁴⁶ (Ил. 72, 73), сшитом в ином порядке; некоторые иллюстрации, которые присутствуют в альбоме, отсутствуют в представленном в базе данных библиотеки. Однако общая структура аналогичных альбомов сохраняется, в них присутствуют обязательные три раздела: изображение сельскохозяйственных работ (шелководство, посадка и добыча риса и прочее); строительство (показаны этапы постройки дома, законы физики); образовательная, воспитательная гравюра (изображение хорошего и плохого поведения детей); изображения в жанре *иокогама-э*, как просветительская гравюра о жизни и быте иностранцев. Аналоги, рассматриваемые в рамках третьей главы, находятся в собраниях: Музея Эдо-Токио, Национальной парламентской библиотеки (Токио), Университета Цукуба (Цукуба), Фонда Сибусава Эйити (Токио). В отличие от библиотеки Smithsonian, которая выставляет гравюры в формате альбома, остальные институции представляют серию отдельными листами. В рамках третьей главы будут разобраны основные ключевые листы альбома, рассмотренные на примере доступных аналогов.

Первые 9 страниц альбома из собрания МАЭ посвящены сельскому хозяйству и ремеслам, в частности, шелководству, добычи и обработке риса, эти же страницы находятся в альбоме из коллекции библиотеки Smithsonian в середине. Одним из примеров может стать лист (Ил. 74), единственный, совпадающий с аналогом МАЭ

¹⁴⁵ Paget R. Raising subjects: The representation of children and childhood in Meiji Japan // New Voices Volume 4: A Journal for Emerging Scholars of Japanese Studies in Australia and New Zealand. The Japan Foundation, Sydney, 2011. P. 6. URL: https://newvoices.org.au/newvoices/media/JPF-New-Voices-Vol-4-01-childhood_paget.pdf (дата обращения: 25.04.2023)

¹⁴⁶ Utagawa Kunitaru. [Yōdō jizu]. URL: <https://doi.org/10.5479/sil.1072201.39088019029404> (дата обращения 1.05.23)

(Ил. 75). На этом листе изображены варианты обработки хвороста, который остается от добычи риса: в верхней части листа изображены изделия, изготавливаемые из этого материала – это вязанные сандалии *варадзи*, настилы, подвесы, тюки, спрессованная солома для укрепления крыши и прочее.

Начиная со страницы 10 альбома МАЭ, представлена отдельная серия, оформление которой отличается от предыдущих листов. На этих же листах появляется подпись Утагава Кунитэру. Название серии: «Иллюстрация для детей, изображающая занятия, связанные с одеждой, едой и жильем» (衣喰住之内家職幼絵解之圖, *исёкюдзю: но ути касёку осанаэ токи но дзу*). Каждый лист серии сопровождается иллюстрацией и описательным текстом. Ценным источником в интерпретации текстов и иллюстрации стал открытый ресурс, созданный при Мемориальном фонде Сибусава Эйити¹⁴⁷ – японского государственного деятеля и предпринимателя конца XIX – начала XX века.

Данная иллюстрация является своего рода наглядным пособием для детей о процессе строительства дома, разделенного на двадцать этапов. Однако, не все детали процесса показаны правдиво, тем самым изображения становятся скорее вводным, познавательным материалом по данному виду деятельности. На изображениях показаны этапы строительства деревянного дома, относящегося к 1870 годам (время издания серии гравюр), тем самым иллюстрация становится ценным наглядным документом, который помогает нам понять принцип конструкции деревянных домов, работы мастеров, применяемые инструменты того времени и так далее. Исследователи Мемориального фонда Сибусава Эйити утверждают, что есть определенные разногласия между сопроводительным текстом (составленным, вероятно, со слов мастеров-ремесленников) и иллюстрацией. Следует отметить, что в рассматриваемом альбоме не хватает ряда листов, а некоторые перепутаны по порядку. Автором приводится расшифровка текста первого листа, к остальным листам дана краткая характеристика, чтобы не

¹⁴⁷ Сайт Мемориального фонда Сибусава Эйити [一記念財団渋沢史料館]. URL: <https://db.ebiki.jp/series/view/1> (дата обращения 20.04.23)

дублировать все тексты, расшифрованные и переведенные Фондом Сибусава Эйити.

На развороте 5, стр. 10 (Ил. 75, аналог из Мемориального Фонда Сибусава Эйити – Ил. 76) имеется скорописный текст, расшифрованный Фондом Сибусава Эйити¹⁴⁸. Примерный перевод текста: «Первое. В этом мире одежда, пища и жилище – это три средства поддержания своего тела, и одно из них, символ жилища – это дом, в котором живут люди. Если вы собираетесь строить дом, вам следует проконсультироваться с людьми, знакомыми со строительством, чтобы вы могли сделать его удобным для проживания, определиться с планировкой комнат, количеством татами, а затем вызвать плотника. Сделать проектный чертеж (план этажа) и спецификации. Это изображено на иллюстрации».

На иллюстрации показаны участники процесса строительства. Мужчина в синем (в других вариантах печати – фиолетовом) кимоно с кистью в руках, вероятно, архитектор, который рисует план будущего дома. Женщина рядом с ним подает чай гостю, находящемуся справа от нее, который является хозяином будущего дома и заказчиком проекта. Он одет более богато, с вниманием наблюдает за обсуждением и планировкой будущего дома. Человек, сидящий в пол-оборота к зрителю – плотник, который будет заниматься постройкой дома; он беседует с архитектором и дает практические советы.

Это первый лист серии перед объяснением основного процесса работы. На гравюре также можно увидеть инструменты, задействованные в создании чертежа: вокруг архитектора виднеются кисть, бумага, зажатая пресс-папье, тушенница, различные инструменты для письма, угольник; в руках у плотника находится курительная трубка и поднос для табака.

Начиная с разворота 10 (стр. 19) находятся изображения без авторства Утагава Кунитэру II. На них изображены и описаны различные действия, связанные с ремесленной работой. По исполнению они схожи с первыми двумя разворотами, посвященными производству шелка и созданию из этого материала изделий. Так,

¹⁴⁸ Сайт Мемориального фонда Сибусава Эйити. Подготовка чертежей [設計図の作製]. URL: <https://db.ebiki.jp/works/view/1> (дата обращения 20.04.23)

например, один из разворотов (Ил. 77) описывает действие отдельных приспособлений (инструменты для колки орехов, принцип действия дверных петель); законов физики, которые помогают при транспортировке груза (изображение телеги, приспособлений для переноса тяжелого груза при помощи двух человек и т.д.).

Начиная с разворота 19 (стр. 57) в альбоме располагаются иллюстрации, отличающиеся по формату изображения от предыдущих страниц. В отличие от листов, относящихся к серии «Иллюстрация для детей, изображающая занятия, связанные с одеждой, едой и жильем» Утагава Кунитэру II, и других, не имеющих подписи мастера, каждый лист этих разворотов имеет лишь название сюжета. Также данные иллюстрации затрагивают вопрос морали, поведения в обществе: то, что порицается (хитрость, воровство, издевательства над животными, драка и т.д.), и что поощряется (утренняя уборка, готовка, обучение и т.д.). Отсутствие сопроводительных текстов на картинках объясняется¹⁴⁹ тем, что родители должны сами объяснять своим детям, как нужно себя вести. Несмотря на то, что название серии не указано на самих листах, их относят к так называемым «Образовательным гравюрам» (教育錦絵)¹⁵⁰.

В качестве примера можно привести лист (Ил. 78) под названием: 小盗す者 (*сё:то: су ся*, «Мелкий воришка»), подписанным в правом нижнем углу. На иллюстрации можно увидеть небольшую беседку, окруженную деревьями и прудом, в котором виднеется цапля; в беседке сидит дремлющий старец, торгующий на улице едой. Воспользовавшись ситуацией, к старцу подкрался «мелкий воришка», который, поглядывая на продавца, старается аккуратно украсть лежащую на лотке еду. Сквозь бамбуковую завесу беседки, видно, что воришку заметил проходящий мужчина. Такой показ ситуации был использован с воспитательной точки зрения: все нехорошие поступки, совершенные детьми, взрослые замечают, за что ребенок несет в дальнейшем наказание.

149

¹⁵⁰ Сайт открытой базы данных Токийских музейных коллекций [Tokyo Museum Collection. Integrated Database Search for Metropolitan Museums]. URL: <https://museumcollection.tokyo/en/> (дата обращения 30.04.23)

В противовес примерам плохого поведения детей, приводятся композиции, где представлены сцены с хорошим поведением. Это сопоставление дано с целью продемонстрировать малышам – как необходимо себя вести в обществе, проявлять почтительность к старшим, демонстрировать свои лучшие качества. Примером может послужить лист (Ил. 79) с названием: 心切なる童女 (*кокоро сэцунару до:дзё*, «Добрые девочки»). На этом листе из представленного альбома демонстрируется сцена хорошего поведения: две девочки помогают слепому старцу пройти по мосту, где очень активное движение – это можно понять по несущейся навстречу старику повозке с лошадью и прогуливающимся на мосту людям.

На последних листах альбома представлены изображения в жанре *иокогама-э*, показывающие жизнь иностранцев, их быт, нравы, род деятельности и новшества, которых не было в традиционной Японии. Бóльшая часть листов иллюстрирует жизнь англичан. На них изображены бытовые истории: поломка коляски; случай в кофейне или торговой лавке, где можно рассмотреть особенности западной посуды; вечер у камина с семьей; пожар от упавшей с секретера свечи; сцена в мастерской по пошиву одежды и прочее. На одном из листов (Ил. 80) изображена сцена из жизни француза (о чем свидетельствуют иероглифы 法國, *фурансу коку*) на нем можно увидеть сцены из жизни с атрибутами «западных достижений» в виде механических часов, также на изображении фигурируют книги, являющиеся отсылкой к просвещенности и учености западных представителей. На последних страницах показаны образы, различные элементы костюма, атрибуты в виде зонтиков, шляп, перчаток, бантов и цветов, которые, вероятно, предназначались для вырезания и «одевания» персонажей в разные наряды.

В итоге альбом представляет собой характерное для периода его создания (1870-е годы) наглядное пособие для молодых и совсем юных японцев, затрагивающих вопросы традиционных ремесла и промышленности, основных законов физики, основы морали, правильного поведения, роли образования, а также достижения Запада, быт и нравы западных представителей – в большей мере англичан, американцев, французов, как демонстрация некой просвещенности, к которой необходимо стремиться. Сравнение с аналогами показало, что альбом мог

сшиваться с разным содержанием и порядком страниц, однако все иллюстрации альбома в большинстве источников атрибутируются Утагава Кунитэру II.

Еще одним примером работ подобного характера, носивших просветительскую, дидактическую и в то же время рекламную функцию, является серия, созданная художником **Утагава Хиросигэ III**. Альбом МАЭ №6132-8 (Ил. 81) поступил в коллекцию музея в 1951 году вместе с другими альбомами-путеводителями, а также двумя сатирическими альбомами Каванабэ Кёсай (МАЭ №6132-6, №6132-7). Альбом имеет общее название серии: «Изображения продукции Великой Японии» (大日本物産圖全, *Дайнихон буссан дзуэ*); год создания – 1877; автор серии – Утагава Хиросигэ III (三代目 歌川 広重, 1842-1894); издатель: Окура Магобэй (大倉孫兵衛); размер альбома – 18 x 13 см (данный вертикальный формат имеет сгиб на середине листа; существовали и горизонтальные альбомы размером 18 x 24 см, каждый разворот представлял из себя два листа гравюры). *Буссан дзуэ* или *буссан-э* можно выделить в отдельный жанр – изображения видов промышленности, который существовал и в предшествующий период развития укиё-э. Альбом находится в хорошей сохранности, имеются небольшие следы бытования, не нарушающие изобразительный материал. Качество исполнения и печати невысокого уровня, имеются затекания краски и несовпадения линейного рисунка с цветной печатью. Однако, художником очень точно изображены детали производства, позволяющие понять этапы и процесс создания того или иного продукта.

В конце альбома имеются данные от издательства о напечатанных сериях, указано, что данная серия издавалась в 6 книгах. По данным, каждая книга имеет по 30 гравюр, сложенных пополам, но, вероятно, в отдельных изданиях количество листов могло меняться. Альбом, представленный в МАЭ, имеет 30 цветных гравюр, а также заключительный лист с информацией от издательства. Каждый лист имеет одинаковую структуру подписей и надписей: название серии заключено в красный (на отдельных листах зеленый, серый или синий) прямоугольник, стилизованный в виде таблички, расположенный в правом верхнем углу листа; название листа (производства) прописано вдоль изображенного свернутого стилизованного

свитка; в развернутой части свитка идет описание этапов производства, они находятся в верхней части листа с правой или левой стороны. Также вне изобразительной части встречаются «технические» печати автора (廣重筆, *Хиросигэ хицу*), адреса его проживания и другого имени (画工大鋸町四番地安藤徳兵衛, *гако: га мати ён банти Андо: Токубэй*), и название и адрес издателя (出版人日本橋通一丁目十九番地 大倉孫兵衛, *сюппандзин Нихонбаси-дори ити о:мэ дзю:кю: банти Окура Магобэй*). Важно также учитывать, что отдельные листы вместо названия провинции производства помечаются знаком 同 («тот же»), что, являлось продолжением к предшествующей иллюстрации, посвященной этой же провинции; вместо того, чтобы вновь повторять ее название, ставился иероглиф, который в рассматриваемом контексте можно перевести «там же», «в той же провинции». Поэтому важно учитывать последовательность страниц, чтобы не возникло путаницы в регионах.

Данная серия стала наглядным материалом о том, какие товары производятся в Японии, каким образом происходит производство и сколько людей принимают участие в этом процессе. Интересно, что по данным Мемориального Фонда Сибусава Эйити¹⁵¹ гравюра была выпущена в продажу 10 августа 1878 года, то есть примерно за десять дней до первой Национальной промышленной выставки в Уэно. Однако, нет точных сведений, готовилось ли это издание специально к открытию промышленной выставки, как буклеты, наглядные материалы для продажи или раздачи посетителям выставки для их ознакомления с процессом. Также нет точной информации, какое количество гравюр было издано в рамках этой серии. Исследователи Фонда Сибусава Эйити пишут о 60 листах (то есть 120 изображений), изданные несколькими альбомами, однако в разных источниках периодически появляются новые листы. В коллекции библиотеки университета

¹⁵¹ Статья о серии «Изображения продукции Великой Японии» Мемориального фонда Сибусава Эйити [大日本物産図会について]. URL: <https://www.shibusawa.or.jp/museum/newsletter/261.html> (дата обращения 1.05.23)

Васэда¹⁵² находятся два альбома (горизонтального формата 18 x 24 см) (Ил. 82, 83), но порядок листов ни в одном из них не совпадает с порядком листов в представленном в МАЭ альбоме, вероятно, это говорит о том, что альбом переиздавался и прошивался в издательстве в произвольном порядке.

Все производства, изображенные на гравюре, относятся к разным регионам Японии: префектуры Хиросима, Токусима, Тиба, Хёго, Окаяма, Фукуока, Ниигита, Фукуй, Тояма, Гифу, Кумамото, Ибараки, Сага, Нагасаки, Миядзаки, Миэ, Фукусима, Эхимэ, Сидзуока, Осака, Киото, Исикава, Яманиси, Вакаяма, Айти, Сайтама, Канагава, Акита, Аомори, Мияги, Иватэ, Кагосима, Кагава, Нагано, Ямагути, Цусима, Нара, а также районы Хоккайдо. В связи с чем также возникал вопрос о возможности художника присутствовать в мастерских различных регионов по всей Японии.

Одной из наиболее полных коллекций, представленных в открытом источнике, является частная коллекция Ирвина Лавенберга (США)¹⁵³, который не только публикует листы серии, но и предлагает довольно обширное исследование, связанное с изображенными ремеслами. В частности, он демонстрирует заимствование разных образов и отдельных сцен из ксилографических альбомов предшествующего периода. В каком-то смысле такие заимствования объясняют, что художнику необязательно было посещать вживую отдельные мастерские по всей стране, а можно было заимствовать уже созданные образы, так как само традиционное ремесло не сильно изменилось за тот промежуток времени. Кроме того, альбомы (Ил. 84) в данной коллекции по своему виду и строю представляют собой прямой аналог альбому из коллекции МАЭ. На них имеется название серии и декоративное оформление в виде журавлей. В отличие от альбома из коллекции МАЭ, книги на иллюстрации – имеют порядковые номера (一 (1) и 二 (2)). Также существует вариант публикации неразрезанных листов, где в лист формата обан

¹⁵² Утагава Хиросигэ III. Серия «Изображения продукции Великой Японии». Коллекция библиотеки университета Васэда [大日本物産図会 / 広重 筆]. URL: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/yo01/yo01_04265/index.html (дата обращения 1.05.23)

¹⁵³ The Lavenberg Collection of Japanese Prints. Dai Nippon Bussan Zue (Products of Greater Japan), 1877. URL: <https://www.myjapanesehanga.com/home/articles/dai-nippon-bussan-zue-the-greater-bc77ec8603f40022.html> (дата обращения 1.05.23)

(36,2 x 23,5 см) помещены два изображения – сверху и снизу (Ил. 85). На этом примере изображены ремесла, не вошедшие в альбом в собрании МАЭ; два листа иллюстрирует процесс производства соевого соуса и сбор арбузов.

Следует отметить, что серия печаталась не только в разных форматах, но и в разных колористических решениях. Так, приводимые в рамках данного исследования аналоги из собрания университета Васэда наиболее близкие альбому из собрания МАЭ, который имеет довольно яркий колорит, в деталях изображения используются яркие красные и желтые цвета. Однако, важно заметить, что альбомы университета Васэда выполнены на более высоком уровне, цвета более утонченные и точно совпадающие с линейным рисунком, в отличие от аналога из собрания МАЭ; кроме того «таблички» с названием серии оформлены не красным, серым или сине-зеленым цветом, как в альбоме МАЭ, а с использованием легкого градиента цвета, так называемого «радужного», от красного к оранжевому, розового к зеленому, при этом на отдельных листах эта область все так же оформлена красным цветом.

Расшифровка текста всей серий была осуществлена университетом Рицумэйкан и представлена на сайте базы данных гравюры укиё-э¹⁵⁴. Также подробное исследование с расшифровкой скорописных текстов и «переводом» их на современный японский язык, с пояснением отдельных деталей было написано Сода Мэгуми¹⁵⁵ в соавторстве с другими специалистами. Автором диссертации не приводится полностью данная расшифровка и перевод в связи с другим вектором исследования, но дано краткое содержания описываемых процессов производства.

В качестве примера автор рассматривает несколько гравюр, при анализе которых можно провести сравнительную характеристику и передать особенности изображения ремесел. Один из листов альбома МАЭ (Ил. 86) представлен как в альбоме из коллекции университета Васэда (Ил. 87), так и в частной коллекции

¹⁵⁴ Сайт базы данных гравюры укиё-э университета Рицумэйкан [Ritsumeikan University, Kyoto] URL: <https://www.dh-jac.net/db/nishikie/search.php> (дата обращения 1.04.2023)

¹⁵⁵ Сода Мэгуми. Хатараку укиё-э Дайнихон буссан дзуэ [曾田 めぐみ. はたらく浮世絵 大日本物産図会] Сода Мэйгуми. Укиё-э за работой, серия «Изображения продукции Великой Японии». Киото, Издательство Сэйгэнся. 256 с.

Ирвина Лавенберга (Ил. 88). Название листа: 安芸国厳島楊枝ヲ鬻圖 (*Аки но куни Уцукусима ё:дзи о ику дзу*, «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки»). Гравюра изображает зал Харайдэн в святилище Уцукусима, которое в этот период превратилось в туристическое место для торговли различными сувенирными товарами, к такой продукции относились и зубочистки, производимые в этом регионе. Художник изобразил открытую галерею с видом на водную гладь, по которой всюду курсируют туристические парусники; по галерее прогуливаются люди разных сословий; в зале храма у колонны пристроились на небольших помостах продавцы с различными товарами, что вызывает интерес у гуляющих людей. Можно увидеть в помещении местных оленей и обезьян, которые вместе с посетителями с интересом смотрят за происходящим. В данном случае интересно сравнить на трех примерах качество печати и колористическое решение. Гравюра из коллекции библиотеки Васэда имеет более качественную печать: имеются красивые и мягкие градиенты цвета, цветные отпечатки точно совпадают с линейным отпечатком, отсутствуют затеки краски и не пропечатанные области. В то время как гравюра, представленная в собрании Ирвина Лавенберга представляет пример более низкой по качеству печати, имеются затеки, пробелы, градиент цвета в отдельных местах очень резкий. Листы из альбома в собрании МАЭ имеют схожую по качеству печать с листами из второй коллекции, но не совпадают полностью по цветовым блокам: некоторые элементы в изображении по цвету совпадают с листом из коллекции библиотеки Васэда, другие же – с листом из коллекции Лавенберга. Все эти нюансы говорят о вариантивности печати в связи с ее массовым характером, целью которой стояло – распространить знания о традиционных японских ремеслах.

Следующий за ним лист (Ил. 89) имеет название: 同広島牡蛎蓄養之圖 (*до: Хиросима каки тикуюё*: «Изображение устричной фермы в Хиросима»). Так как данная гравюра является продолжением к предшествующему листу, вместо повторения провинции присутствует иероглиф 同, «там же». Данная гравюра является примером того, как важно соблюдение логического порядка прошивки альбома, иначе может сложиться неверное представление о той или иной

провинции и развитым в этой местности производствам. На листе изображена устричная ферма, которая представляет собой плотную сетку из веток, на которой «налипают» и живут устрицы, при помощи специальных граблей и сачков рыбаки собирают устриц в корзины и погружают на лодки.

Помимо отдельных отраслей, большое внимание было уделено сфере шелководства. Так было выделено семь провинций Рикютю, Хида, Симоцукэ, Иваки, Рикудзэн, Рикютю, Тадзима, которые занимались шелководством. Каждой из провинции был выделен отдельный лист серии. Это было связано в первую очередь с тем, что производство шелка было одним из самых развитых, европейцы интересовались этой областью и готовы были вкладывать в эту сферу деньги ради ее развития. В качестве примера приводится лист (Ил. 90) с названием: 同國野蚕 (蠶)養之圖 (до: коку ясан ё: но дзу, «Изображение культивирования шелкопрядов в той же провинции [Тадзима]»). В данной гравюре название провинции было заменено иероглифами 同 国 («та же провинция»). В провинции Тадзима находилось множество различных мастерских, к ним относилось и создание изделий из шелка; до XX века Япония и Китай были первыми на рынке по его производству. На гравюре художник изобразил несколько этапов подготовки шелка: в верхней части изображения мужчина ухаживает за ветвями шелковицы, обрезает ветви со свежими листьями; далее ветви помещаются под навес, где к ним подсаживают шелкопрядов, за которыми также ухаживает и следит отдельный человек. Далее коконы шелкопрядов распределяют на плетеный настил, откуда их забирают в дальнейшую работу.

В целом, альбом широко раскрывает и иллюстрирует процесс создания той или иной продукции в Японии. Многие гравюры, изображающие узкие сферы производства с несколькими ее этапами, стали наглядным пособием для западного общества. В результате чего альбом имеет не только художественное, но также культурологическое и этнографическое значение.

3.6. Военная и репрезентативная ксилография и литография (Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, неизвестные художники)

В коллекции МАЭ также находится ряд ксилографических листов и альбомов на тему японо-китайской (1894–1895) и русско-японской (1904–1905) войн. Описания доступных автору диссертации описей свидетельствуют о том, что с рядом альбомов автор ознакомлен не был в связи с неизвестным их нахождением. С другой стороны, были обнаружены отдельные листы без инвентарного номера.

Среди предметов, с которыми ознакомился автор диссертации, имеется два ксилографических альбома № 5048-108, №И-743-1. Альбом № 5048-108 отличается по оформлению от вышерассмотренных вариантов; он имеет декоративную парчовую обложку голубого оттенка (Ил. 91), без указания серии; внутренняя часть оформлена декоративной бумагой васи с включением золотой фольги, что говорит о более высоком уровне исполнения альбома. Размер альбома: 17,2 x 11,5 см. Иллюстрации выполнены в одном стиле: один лист располагается на один разворот альбома, разделяя его пополам; бортики окрашены в зеленый цвет; каждые два разворота дублируется печать издательства. Важной особенностью альбома является то, что, хоть все иллюстрации и выполнены в едином стиле, в нем отсутствует единое название серии; каждый лист имеет свое название в красной рамке (где обычно находится название серии). Кроме того, отсутствует печать и подпись художника, а также печати издательства, они срезаны краем листа, поэтому из части надписи можно распознать лишь адрес издательства, а также дату издания (明治廿七年, 1894 (27 год Мэйдзи)). В связи с этим возникают трудности при атрибуции альбома, прямых аналогов автором на данный момент найдено не было. Предмет находится в хорошем состоянии, имеются небольшие замятия листов.

Первый разворот (Ил. 92) имеет название: 日本海兵上陸之圖 (*Нихон кайхэй дзё:рику но дзу*, «Изображение высадки на берег японских матросов»). К гравюре идет текстовое сопровождение, описывающее действия японской стороны, вероятно, речь идет о подписании мирного соглашения между Японией и Кореей перед основными военными действиями с Китаем. Художник изобразил сцену

высадки японских войск во главе с премьер-министром Курода Киётака. Последующие иллюстрации демонстрируют разные этапы военных продвижений Японии, подписания соглашений, высадки войск у берегов Китая, нападение и сражения. Фактически, альбом представляет собой краткое содержание военных действий, описанных со стороны видения японцев. Полноразмерные гравюры в виде триптихов изображали эти же эпизоды, но в ином художественном решении.

Альбом №И-743-1 (Ил. 93) также посвящен событиям японо-китайской войны. Он относится к типу книг, напечатанной на бумаге *тиримэн* и издаваемой на иностранных языках. Данный альбом издан на английском языке, имеет декоративную обложку (Ил. 94) с изображением пейзажа (подписан как – Hiroshima Castle with the Port of Ujina in the distance) и названием: «Scenes from the Japan-China war». Принцип строения альбома – сочетание иллюстративного ряда с сопроводительным текстом, в результате чего цель альбома – донести до иностранного читателя основные события японо-китайской войны не только визуально через иллюстрацию, но и через текст. В начале альбома идет вступление от автора текста, который объясняет, что именно он хочет донести совместно с художником до читателя. Непосредственным этапам военных событий предшествуют развороты с основными действующими персонажами в лице императора Мэйдзи, министров и военных. В конце альбома находится колофон на английском и японском языках со сведениями об авторе текста (Иноуэ Дзюкити, Jukichi Inoue), художнике (**Ямамото Эйки**, Eiki Yamamoto), издателе (Инаба Сёбэй, Shobei Inaba), и месте печати (Токио-Сэйси-Бунся, Tokyo-Senshi-Bunsha), а также дата и город – 1895, Токио. Размер альбома: 20 x 23 см. Состояние сохранности – среднее, листы и обложка имеют замятия, надрывы, загрязнения.

Страницы альбома оцифрованы и выставлены в открытый ресурс – Internet Archive (Ил. 95), однако крепление страниц в альбоме не совпадает с представленным в МАЭ (Ил. 96), некоторые листы поменяны местами, имеются пустые оборотные страницы. Его можно сравнить с прямым аналогом альбома в собрании МАЭ, который представлен в электронном книжном магазине – Abe Books (Ил. 97). Во втором варианте все листы имеют либо текстовую, либо

изобразительную печать, то есть представляют склеенные между собой листы без пропусков страниц. Практически все развороты альбома построены по одному принципу: с левой страницы – текст, с правой – изображение. Листается по западному принципу – слева направо. На одном из разворотов «Морское сражение при Хайяне» (Ил. 98) можно увидеть батальную сцену на воде, взрывы от попадающих снарядов, дым и пожары; позиция зрителя – со стороны японского флота, который наблюдает потопление вражеских кораблей. В тексте описывается сражение, которое начинается пассажем о «решительной» победе при Пхеньяне, за которым последовала не менее впечатляющая победа при Хайяне. Все сопроводительные тексты «пропитаны» хвалебными и возвышенными оборотами о героизме японских моряков, удачно выбранной тактике и так далее. В связи с чем, можно сказать, что подобные альбомы носили в большей мере пропагандистский характер, показывая японскую армию с позитивной, героической стороны, закрывая глаза на реальные факты и отдельные варварские действия японских военных на территории Китая.

Также в собрании МАЭ находятся два триптиха художника **Мидзуно Тосиката** под номерами МАЭ №6563-4 (Ил. 99) и №6563-6 (Ил. 100). О творчестве художника более подробно было написано во второй главе диссертации. Оба триптиха являются узнаваемыми образами, аналоги этих работ находятся во многих крупных собраниях мира (Музей изящных искусств Бостона, Британский музей, Музей искусств Гонолулу и других). Триптих №6563-4 имеет название: «Сдача и капитуляция врага в Фэн-Хун-Ченге» (鳳凰城陷落敵兵潰走図, Хо:о:дзё: канраку тэкихэй кайсо: дзу). На изобразительной части листа стоят подпись и печать художника Мидзуно Тосиката, а также фигурная печать издателя – Акияма Буэмон (秋山武右衛門). Время действия и создания работы – август 1894 год (27 год Мэйдзи). Размер триптиха: 36,2 x 72,1 (3 листа). Состояние сохранности триптиха – плохое, имеются разрывы бумаги, крупные пятна и загрязнения; листы не проходили реставрацию и консервацию, не перенесены на дублировочную бумагу (в отличие от других листов в собрании). На гравюре (Ил. 101) изображено динамичное столкновение японских и китайских войск; центром экспозиции

становится пушка, снаряды от которой образуют дымовую завесу. Японцы, полные решимости, заряжают новые снаряды и идут в бой, переступая через раненых китайцев. Персонажи на переднем плане имеют разнообразные позы и ракурсы, что придает динамики всей композиции; художник старается передать и индивидуальные черты каждого персонажа, создавая им разное выражение на лицах. В этой композиции, как и во многих, созданных Мидзуно Тосиката, наблюдается использование элементов воздушной перспективы: персонажи на заднем плане изображены более приглушенно, будто бы в дымке, тем самым художник разделяет планы, создавая более глубокое внутреннее пространство.

Второй триптих №6563-6 имеет название: «Храбрость генерала Мацудзака во время ожесточенного сражения на переправе Ансон» (安城渡大激戦松崎大尉勇猛, *Андзё: ватару гэкисэн Мацудзаки тайи ю:мо:*). Также выполнен **Мидзуно Тосиката**, о чем свидетельствует подпись и печать в изобразительной части. Печать издателя вынесена не внешние бортики, издателем гравюры вновь выступил Акияма Буэмон. Время действия и создания: август 1894 года (27 год Мэйдзи). Размер триптиха: 36,6 x 72,4 см (3 листа). Состояние сохранности триптиха – плохое, имеются разрывы бумаги вплоть до утраты изобразительной части, крупные пятна и загрязнения; листы не проходили реставрацию и консервацию, не перенесены на дублировочную бумагу (в отличие от других листов в собрании). На гравюре (Ил. 102) художник изобразил вновь динамичный эпизод, на котором японские солдаты в ночи тайком врываются во вражеский лагерь, застигая врагов врасплох. Если японцы изображены героически, решительно, то в изображении китайцев существует небольшая насмешка, сатира, выраженная в театральной гримасе одного из китайцев, гротескно вскидывающего руки и ноги от полученного удара. По центру композиции изображен генерал Мацудзака, который героически выступает с вытянутой вперед саблей. Подобная композиция и поза главного персонажа многократно повторяется и в других образах Мидзуно Тосиката, чаще всего в героической позе подобным образом японские генералы нападают или спасают кому-то жизнь (например, китайским детям), преодолевают препятствия и так далее. Несомненно, такие образы

национальных героев вызывали доверие японского народа, взывали к патриотическим чувствам и гордости за свою страну.

В коллекции МАЭ также были обнаружены три листа гравюры, относящиеся к творчеству **Кобаяси Киётика**, однако, листы не имеют инвентарного номера и не иной информации о поступлении в коллекцию. О творчестве художника Кобаяси Киётика более подробно написано во второй главе диссертации. Гравюры относятся к известной серии карикатур – «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек» (日本万歳百戦百笑, *Нихон бандзай хякусэн хякусё:*, 1894-1895). Буквально «сто побед, сто насмешек» – это каламбур на слова «сто сражений, сто побед» (百戦百勝, хякусэн хякусё:), которые произносятся и в том, и в другом случае одинаково. Серия была выпущена в трех частях и представляла комические изображения врага-китайца в японо-китайской войне, а десятью годами позже уже в лице русского врага в русско-японской войне. Листы в собрании МАЭ посвящены событиям русско-японской войны. Все листы имеют в правом верхнем углу название серии, печать и подпись художника ставятся вариативно (либо только подпись, либо подпись с печатью, либо подпись с двумя печатями), в разных частях изображения. Издателем серии выступил Мацуки Хэйкити (松木平吉) с издательством Дайкокуя (大黒屋) информация о котором выносится за пределы изобразительной части (на бортиках). Там же указана дата выпуска листа – вплоть до дня и месяца, 1904–1905 годы. Размеры листов соответствуют формату *обан*: 36,6 x 24,5 см. Состояние сохранности листов – среднее, имеются заломы, надрывы бумаги, небольшие загрязнения на бортиках и в изобразительной части; листы не перенесены на дублировочную бумагу.

Данная серия была также крайне популярна и сегодня находится во многих крупнейших собраниях. Одной из наиболее полных коллекций обладает Библиотека Конгресса (Вашингтон). Гравюра под названием «Русская богиня милосердия [Каннон] во время войны» (露国の戦時感音, *рококу но сэндзи Каннон*) (Ил. 103). На гравюре изображена многорукая богиня милосердия – Каннон

(японское воплощение Бодхисаттвы Авалокитешвары), которая удерживает в своих руках различные блага в виде мешков с деньгами, а также военной техники – линкоров и пушек, паровозов, которые являлись важным средством коммуникации при военных действиях. Каннон изображена в виде мужского персонажа, а голову его венчает двухглавый орел. На переднем плане изображен японец, который ломает винтовкой все, удерживаемые богиней, достижения русской армии. Тем самым автор высмеивал уверенность русской армии в собственной силе, технике, деньгах, которые с легкостью ломаются при помощи штыка винтовки японского солдата.

Второй лист «Трудности в усмирении русского медведя» (苦露熊退治, *ку ро кума тайдзи*) (Ил. 104). В названии листа присутствует труднопереводимая игра слов, скрытая в чтении; так, в данном случае иероглифы 苦 (трудный) и 露 (Россия) существуют по-отдельности, однако при слитном чтении слово «куро» может записываться как 黒 черный, в сочетании со следующим за ним иероглифом 熊 (медведь) может переводится как «бурый медведь» (黒熊); в иной же записи «куро» может пониматься как 苦労 – тяжелый труд, старания, испытания. Тем самым закладываются разные дополняющие друг друга смыслы, так как если посмотреть на изображение, то можно увидеть бурого медведя в форме русского солдата, застывшего в глыбе льда, которую японские солдаты тщетно пытаются расколоть. Смысл гравюры заключается в том, что русские стали отступать на север, «в страну снега и льда», куда японцы последовать не могут, в связи с чем и возникают «трудности».

И третья гравюра из этой серии «Обработка ожогов на спине и теле» (胴背焼漬, *до: сэ яки дзукэ*) (Ил. 105), где тоже, вероятнее всего, присутствует игра слов. Если следить за предлагаемым чтением *фуригана*, то можно вместо предлагаемых иероглифов, причитать слово «кидзу» (傷) – рана, что тоже отсылает к

изображению, в котором становится понятно, что изображенный в виде русского солдата мужчина не просто обжегся, а получил ранение во время боя. Как и в других листах серии, русский солдат изображен русым и краснощеким, он плачет от боли, пока японские матрос и солдат обрабатывают ожоги от прилетевших в него пуль. Таким образом, художник в грубой сатире создает пропагандистскую гравюру, высмеивающую врага и демонстрирующего японского воина, как образа милосердия, проявляющего благосклонность к своему, хоть и большому, но по-детски ревущему слабому врагу.

Военные гравюры, представленные в собрании МАЭ, хоть и немногочисленны, но раскрывают с разных сторон творчество мастеров, как известных, так и малоизвестных, в форматах полноценных триптихов и отдельных листов, и в варианте печатных книг, в том числе и для распространения их на Запад с пояснениями на иностранных языках. В данных гравюрах отражена характерная для военного времени грубая сатира, издевка над врагом, на фоне которого образ японского солдата становится примером мужественности, отваги, рассудительности и милосердия.

Обращаясь к литографической гравюре в собрании МАЭ, следует сказать, что техника литографической печати появилась в Японии лишь в период Мэйдзи с появлением западных технологий печати. С технологиями офорта японцы впервые познакомились в конце XVI века через христианских миссионеров, однако, после установления режима Токугава христианство было истреблено, а границы для внешних контактов закрыты, поэтому технологии не имели своего продолжения. Техника литографии была изобретена в Европе лишь в конце XVIII века, поэтому в Японию она попала и получила развитие лишь с открытием страны в 1860-е годы. Как известно, с первыми литографиями японцы познакомились в 1850-е годы, когда к берегам Японии прибыли черные корабли Метью Перри. В начале 1860-х годов в Японию прибыл прусский дипломат Фредерик Альбрехт Эйленбург, который впервые привез литографский пресс, с чего и началась подобная

продукция в Японии¹⁵⁶. В массовый тираж литография выходит лишь к 1870-м годам, вначале представляя собой черно-белую гравюру и раскрашенную от руки, в дальнейшем развивается и техника хромолитографии – печать с нескольких цветных блоков, фактически, по аналогии с ксилографией. В 1880-е годы методы литографической печати активно используются для создания банкнот, карт, сопроводительного материала в газетной и журнальной продукции, а также художественного изображения – пейзажей, японских женщин, образов императора и императорской семьи. С началом военных действий в Китае в 1894-1895 годах появляются военные гравюры, которые к русско-японской войне 1904-1905 годов совместно с фотографией фактически вытеснят ксилографию.

Литография представляет собой процесс печати с каменной основы, которая не требует для печати массивный офортный станок, при этом в отличие от офорта и ксилографии печать с камня позволяет создавать большой тираж полностью одинаковых оттисков. Упрощенный процесс создания и возможность большого тиража удешевляло процесс создания и как результат итоговую стоимость и ценность работ. Исследователь японского искусства в области японской фотографии и печати Себастьян Добсон в своих статьях обращается и к литографии, исследуя историю ее появления и развития в Японии.

В японской терминологии литография получила название *сэкибанга* (石版画), дословно – печать с камня. Встречаются и разновидности литографической печати, такие, например, как *сунамэ-сэкибанга* (砂目石版画), которая переводится как «гравюры с зернистого камня», такие оттиски имели зернистую фактуру, напоминая рисунки карандашом по рельефной бумаге.

Литография производилась в Японии в основном государственными мастерскими, в дальнейшем стали появляться частные коммерческие мастерские, но подписи художников на подобных работах встречаются редко. Себастьян Добсон пишет¹⁵⁷, что в 1872 году была создана первая государственная типография,

¹⁵⁶ Till B. Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868-1912). Pomegranate Communications, Inc. 2008. P. 46.

¹⁵⁷ Philip K. H., Marks A., Dobson S., Hotwagner S., Kaneko M., Paget R. Conflicts of interest. Art and War in Modern Japan. Saint Louis Art Museum, 2016. PP.43-45.

которая в первую очередь занималась печатью бумажных денег и марок. Параллельно частные предприниматели самостоятельно привозили станки из Европы в Японию и открывали свои мастерские и производства печати. К концу 1870-х годов уже работало множество мастерских, как в Токио, так и в других регионах. Считается, что особую роль в популяризации литографии сыграли три компании, основанные с разницей в несколько лет: Гэнгэндо (1874), Тоёдо (1876) и Синъёдо (1879). Помимо самого производства они занимались обучением и развитием молодых художников, нанимая преподавателей западной живописи и графики, в некоторых из них, в том числе и в государственных, были зарубежные консультанты и художники, которые обучали и контролировали производство. Компании создавали как станковые гравюры, так и художественные альбомы, создавали иллюстрации для газет и журналов. Компании Синъёдо, одной из немногих, было разрешено официально воспроизводить и распространять портреты с изображением императора и его семьи. Также известно, что и некоторые художники, которые работали в области ксилографии, пробовали себя в литографии, в собраниях можно обнаружить работы художника-экспериментатора Кобаяси Киётика в этой области. Известны также имена мастеров, работы которых, однако, не представлены в собрании МАЭ: Аракава Тобэй (荒川藤兵) и Матида Синдзиро (町田信次郎, в издательстве Сёсэйдо), Фудзисава Китаро (藤沢喜太郎), Фукумиа Гэндзиро (福宮源次郎), Ясима Томосабуро (矢島智三郎, издатель или художник), Ёсида Хидэо (吉原秀雄), Камэй Сиити (亀井至一), Касай Торадзиро, Накадзима Исимацу (中島石松) и другие.

Многие листы в собрании МАЭ не были найдены автором диссертации в опубликованных бумажных каталогах выставок, а также в открытых базах данных в связи с чем в качестве примера приводятся листы из собрания МАЭ без аналогов. Все литографические листы в коллекции музея можно разделить по тематикам: военные (батальные сцены, карты, герои войны и т.д.), репрезентативные (образы императора и императрицы), исторические (образы из истории Японии),

мифологические и религиозные. Большой процент всех листов представляют военные литографии. Большая часть литографий поступила в коллекцию МАЭ под номерами №983 (от Васильева Ю.М., 1905 г.) и №4239 (от Бектобекова В., 1936 г.), также имеются листы под номерами №2072, №2084, №794, однако информацией описей по данным инвентарным номерам автор диссертации не владеет. Все листы, имеющие текстовое иероглифическое сопровождение, написанное по горизонтали (на европейский манер) – читается справа налево.

Один из листов в собрании МАЭ №4239-37 представляет собой репрезентативный портрет императора Муцухито (настоящее имя императора Мэйдзи) (Ил. 106). Интересно, что вариантов этого портрета автором диссертации в открытых источниках и каталогах выставок обнаружено не было. Существовало несколько известных и наиболее тиражируемых литографических портретов императора и его семьи, большая часть из них представляла императора Мэйдзи сидящим в кресле или же в виде поясного и поголовного портрета. В данном случае представлен портрет императора в полный рост, он одет в военную форму европейского стиля, грудь его украшают ордена, в левой руке находится японский армейский меч – *сингунто*, на который он, по европейскому стандарту военного портрета опирается. Позади него расположен закрытый драпировкой стол, на котором лежит его военный головной убор. Гравюра выполнена на высоком уровне, представляет собой хромолитографию, при этом заметно использование разных по фактуре каменных основ: на иллюстрации присутствуют часть отпечатков, выполненных с гладкого камня, а вторая часть в технике, рассматриваемой выше – *сунамэ-сэкибанга*, то есть с рельефного камня. На изобразительной части гравюры присутствует подпись художника, плохо поддающееся распознаванию (築謹?). Художников с таким сочетанием иероглифов обнаружено не было. В нижней части листа присутствует название – «Портрет его Величества Верховного главнокомандующего» (大元師陛下御影, *оо гэнсуй хэйка гоэй*). Под названием указаны технические данные о издании – даты, разрешения и иные сведения: 明治廿七年十二月廿七日印刷全廿八年一月一日発行画作印刷義? 行人神田? 鍋

(издано 27 декабря 1894 года (27 год Мэйдзи), получено разрешение на издание 1 января 1895 года (28 год Мэйдзи)). Размер: 57,5x45,9 см. Состояние сохранности – хорошее, имеются небольшие загрязнения по краям листа.

Второй лист №2072-252 (Ил. 107) посвящен исторической серии, в верхней части листа находится название – «Обучающие иллюстрации японской истории» (教育日本歴史書, *кё:ику нихон рэкисисё*). Также наверху после названия идет надпись – «Пятая рукопись (этюд)» (五條稿, *годзё: ко*). По правому бортику идет текстовое сопровождение, раскрывающее сюжет. По левому бортику – данные об издательстве, издании в целом, год и дата издания: 明治四十年三月十日 (10 марта 1907 год (40 год Мэйдзи)). Имеется возможное указание издательства – 尚美堂 (*сё:бидо.*, Сёбидо (?)), о котором нет данных в открытых источниках. Размер гравюры: 54 x 39 см. На гравюре изображена легендарная сцена из японской истории, посвященная встрече полководца Минамото-но Ёсицунэ и монаха Бэнкэя. По легенде Минамото-но Ёсицунэ одолел монаха-великана Бэнкэя, перед которым сложили свои клинки многие воины в попытке пересечь мост Годзё в Киото. Бэнкэй был большим и неповоротливым, в то время как Ёсицунэ был небольшого телосложения, но при этом умелый фехтовальщик; он одолел Бэнкэя и тот решил следовать отныне за ним. На гравюре изображена динамичная сцена: молодой Ёсицунэ, схожий по своему хрупкому телосложению с девушкой, с легкостью обходит мощные удары монаха Бэнкэя, подпрыгивая в воздух. Бэнкэй же изображен мощным воином, облаченным в массивные доспехи, он размахивает длинной алебардой *нагината*, а за спиной его множество клинков, одолевших им воинов. Вся сцена происходит в ночи под светом полной луны. Как и предшествующая работа, данная гравюры выполнена на высоком уровне, мастера использует множество цветов и фактур, детально прорабатывая анатомию, передавая динамичность момента. Состояние сохранности гравюры – плохое, имеются множественные заломы и надрывы бумаги, выступающие на изобразительной части.

И третья гравюра №4239-29 (Ил. 108), относящаяся к наиболее распространенному типу литографий в собрании МАЭ – военная гравюра. В верхней части листа находится название – «Изображение ожесточенной борьбы японских офицеров при Пхеньяне» (平壤大激日本将校奮闘之圖, *Хэйдзэ оогэки нихон сё:ко: фунто: но дзу*). Внизу находится техническая информация об издании, с указанием даты – 明治廿七年九月二十日 (20 сентября 1894 года (27 год Мэйдзи)). Размеры: 62 x 43,7 см. На гравюре изображена масштабная батальная сцена: японские солдаты верхом на лошадях атакуют лагерь противника, японский солдат храбро, замахиваясь мечом, атакует противников, хотя и уступает им в численном превосходстве. Позади в дымке от взрывов снарядов несутся всадники с развевающимся японским флагом. Гравюра выполнена на высоком уровне, художнику удается передать динамичность сцены, через сложные ракурсы изображенных персонажей, эмоционального фона, выраженного в напряженных позах и выражениях лиц персонажей. Состояние сохранности гравюры – среднее, имеются загрязнения и пятна, а также небольшая деформация бумаги.

В целом можно сказать, что японская литография – малоизученная область, однако представляющая научный интерес и художественную ценность. Многие работы выполнены полностью с ориентацией на западную систему живописи и графики с точки зрения реалистичной передачи и построения композиции. Несмотря на это, работы представляют собой область для изучения не только исторических событий и их интерпретации с целью пропаганды, но и с точки зрения применяемых художественных приемов, заимствований и их внедрения в художественный оборот.

Проведя исследование ряда работ из собрания МАЭ РАН, автор диссертации может сделать вывод, что коллекция представляет собой широкую область для научных изысканий. Несмотря на то, что уже проделана большая работа с коллекцией по атрибуции станковых гравюр, старопечатных книг и альбомов, а также выполнена интерпретация и описание изображенных сюжетов, обладающих не только художественной, но и этнокультурной ценностью, большой пласт

произведений, в том числе литографических, еще требуют более подробного исследования и анализа.

В силу того, что автор диссертации не имеет возможности по ряду причин полностью изучить коллекцию гравюр МАЭ, находящуюся в различных хранениях, недоступных к посещению внешних исследователей, не являющихся сотрудниками МАЭ РАН, вопрос с полным и комплексным изучением коллекции остается открытым. Некоторые гравюры и альбомы по ряду нижеуказанных причин не были включены автором диссертации в работу: 1) отсутствие доступа автора к отдельным работам; 2) неполная фото-фиксация страниц альбомов; 3) гравюры низкого уровня исполнения с сильным повреждением, загрязнением, затеканием краски, нарушающие художественную ценность и целостность; 4) невозможность точного определения страны и технологии печати. Произведения, не вошедшие в исследование, планируются быть рассмотренными и исследованными более подробно в рамках научных статей, опубликованных, совместно с ответственными сотрудниками МАЭ.

Собрание музея интересно в первую очередь тем, что здесь хранятся как произведения известных мастеров, так и малоизученных, но также представляющих научный интерес. Кроме того, в коллекции представлены малоизвестные ксилографические альбомы известных мастеров, как, например, Цукиока Ёситоси и Кобаяси Киётика. Так как они в этих сериях обращались к нетипичным для их творчества сюжетам, о них мало говорят в рамках их творческой деятельности.

Коллекция музея благодаря обилию разных по жанру, стилистике, уровню исполнения, качеству работ представляет собой своеобразный срез истории коллекционирования конца XIX — начала XX века. Это собрания военных моряков, ученых-востоковедов, исследователей, сотрудников музея, представителей творческих профессий и многих других областей и специальностей. Кроме того — это история передачи частных коллекций непрофильных учреждений (Военно-медицинская академия, Государственный музей Восточных Культур, библиотечные фонды и т.д.) профильным музеям для хранения, исследования,

экспонирования произведений, обладающих этнокультурной и художественной ценностью.

Заключение

В результате проведенного исследования, анализа тенденции в области японской гравюры периода Мэйдзи (1868–1912), изучения творчества знаковых мастеров эпохи, а также произведений отдельных мастеров в собрании МАЭ РАН, автору диссертации удалось решить ряд поставленных задач.

В первую очередь дана характеристика культурно-исторического фона рассматриваемой эпохи Мэйдзи, проанализированы изменения, происходящие в связи открытием Японии после длительной самоизоляции, активным внедрением западной модели политики и экономики. Разносторонне рассмотрена трансформация в области искусства в целом, изменения принципов художественного творчества, экспонирования, позиционирования художников на мировой арене и попытка определения места и роли японского искусства в развитии мирового искусства.

Для понимания степени трансформации традиционной японской гравюры в период Мэйдзи автором диссертации представляется краткая характеристика предшествующей эпохи Эдо (1868–1912), когда появилась и получила развитие гравюра укиё-э, формировались основные технологические и художественные принципы, стилистика, образность, жанровое разнообразие.

Обращаясь к периоду Мэйдзи, автор демонстрирует преемственность гравюры, а также произошедшие изменения в стилистическом, технологическом и жанровом ракурсах. Гравюра продолжает играть большую роль в жизни людей, являться источником информации, отражать жизнь и нравы современного общества в новую эпоху открытой страны. Однако, в связи с активным внедрением западных форм творчества и художественных принципов гравюра постепенно начинает терять свою прежнюю значимость в социальной и общественной жизни, а также отходить от традиционных канонов – в использовании приглушенной цветовой палитры, композиционных построений, образного строя и стилистики в целом. С изменением общества менялась и типология жанров, интерес к традиционным жанрам сохранялся, но новые для Японии сферы деятельности требовали новых

способов для их отображения. В связи с появлением иностранцев возрастает интерес к иноземным культурам, их традициям, быту и нравам, эстетическим представлениям. Кроме того, происходила активная модернизация общества, развивались города и промышленность. Япония за период Мэйдзи приняла участие в двух масштабных войнах (японо-китайской (1894–1895) и русско-японской (1904–1905)) и вышла из них победителем. Все эти новые для Японии сферы не входили тематически ни в один из существовавших в период Эдо жанров. В связи с чем были разработаны новые жанры, отвечающие современным запросам общества: *иокогама-э* (изображение быта и нрава иностранцев), *кайка-э* (изображение видов модернизации общества), *сэнсо-э* (военная гравюра, иллюстрирующая события японо-китайской и русско-японской войн). Большая часть из появившихся в Японии в период Мэйдзи жанров не имели дальнейшего продолжения в последующие периоды из-за утраты их актуальности. Также автором был проведен анализ оценки и художественной критики в XX и XXI веках периода Мэйдзи в истории развития японской гравюры, выявлены основные черты, позволяющие относить период Мэйдзи к переходному периоду, когда в краткие сроки происходила трансформация общества и попытка пересмотреть отношение к национальному искусству. Все усилия, которые были сделаны японскими художниками в конце XIX – начале XX века были развиты и дополнены в XX веке мастерами новой (*син-ханга*) и творческой (*сосаку-ханга*) гравюры.

Для формирования оценки степени изученности темы, автором диссертации приводятся сведения о наличии гравюры рассматриваемого периода в собраниях мировых и отечественных музеев и частных коллекций. Проводится анализ данных, состава коллекций, степени их изученности, исторических предпосылок и причин малочисленности отечественных собраний в сравнении с японскими, американскими и европейскими коллекциями. Также приводятся примерные цифры единиц хранения гравюры периода Мэйдзи в крупных российских музеях (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Музей Востока, Государственный Эрмитаж, МАЭ РАН), разобраны нюансы, связанные с корректным подсчетом единиц хранения коллекции, уровнем сохранности и ценности предметов, доступом и их

исследованием. Кроме того, приводится статистика, взятая из открытых и частных источников, относительно представления гравюры рассматриваемого периода в частных собраниях, галереях, антикварных салонах, интерес к ней в среде российских коллекционеров для определения путей развития данной области.

Основываясь на анализе основных тенденций, жанрового разнообразия, стилистических и образных изменений, автором были представлены знаковые художники эпохи Мэйдзи и проанализированы отдельные работы известных серий. Проведен стилистический, иконографический и семантический анализы для того, чтобы продемонстрировать, с одной стороны, преемственность учителям и старой школе (в выборе жанров, сюжетов, а также художественного языка), с другой стороны, новаторские изменения, в которых соединились традиционные и западные принципы.

В диссертационном исследовании автор выбирал художников, руководствуясь следующими критериями: во-первых, представленность работ художника в основных музейных и частных собраниях; во-вторых, отражение в творчестве художников главных тенденций эпохи Мэйдзи. Производится логическое деление на мастеров традиционных жанров, которые сохранили в большей мере связь с художественной традицией, и мастеров, которые обращались к новым жанрам, тематикам и способам передачи. В связи с тем, что многие выдающиеся мастера работали в самых разнообразных жанрах, экспериментировали с цветовыми решениями и подачей, автор столкнулся с рядом трудностей в жестком разделении отдельных художников на традиционалистов и новаторов. Тем не менее, выделяется несколько критериев отбора художников и отношения их к группе мастеров-традиционалистов: начало творческой деятельности в период Эдо, когда сохранялась более сильная связь с традиционной школой; приверженность традиционным жанрам, интерес к истории и культуре (мифы, легенды, нравы прошлого) в выборе сюжетов; использование характерных для гравюры периода Эдо художественных приемов; использование традиционных красителей. Среди мастеров, которых можно отнести к традиционалистам, следует назвать крупнейших представителей: Тоёхара Кунитика, Тоёхара Тиканобу, Утагава

Ёсику, Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай, Огата Гэкко, Сибата Дзэсин. Многие из них являлись представителями школы Утагава, в частности, выдающимися учениками известнейшего художника Утагава Куниёси. Наряду с творчеством известных мастеров-традиционалистов, работы которых представлены в собрании МАЭ (вышеупомянутые Утагава Ёсику, Цукиока Ёситоси, Каванабэ Кёсай), были исследованы и произведения менее известных графиков, таких как Ватанабэ Сэйтэй и Охара Косон.

Также было проанализировано творчество группы художников, в большей мере работающих в новых жанрах и тематиках. Каждый в разной степени сохранил связь с традицией, но продемонстрировал эту связь через призму современных реалий. Многие представители, причисляемые автором к этому разделу, жили и работали в период Мэйдзи, относились уже ко второму поколению мастеров, и не имели глубокую связь с прошлым поколением художников; они сочетали в своем творчестве не только достижения традиционной живописи и графики, но и западные приемы и технологии (линейную и воздушную перспективу, экспериментировали со светотенью). Отдельные композиционные приемы осваивались путем прямого копирования западных аналогов, однако, это были первые шаги в принятии основ западной академической школы. Среди мастеров, обращавшихся к новым жанрам, следует назвать: Утагава Садахидэ, Утагава Ёситора, Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, Мигита Тосихидэ, Ватанабэ Нобукадзу, Цукиока Когё. В диссертации представлен анализ художников-новаторов, работы которых находятся в собрании МАЭ. Среди них, как широко известные мастера – Кобаяси Киётика, Мидзуно Тосиката, так и менее известные – Утагава Кунитэру II, Утагава Хиросигэ III.

Практической областью диссертации стала систематизация и атрибуция гравюры периода Мэйдзи в собрании МАЭ РАН из доступных автору диссертации данных и сведений. Для составления классификации было выявлено и раскрыто жанровое и тематическое разнообразие японской гравюры периода Мэйдзи на основе коллекции МАЭ РАН. Проведен поиск доступных и известных аналогов из мировых музейных и частных собраний, выполнена расшифровка и перевод

названий серий и отдельных листов, составлена интерпретация изображенных сюжетов и образов. В результате чего было сформировано представление о составе коллекции, уровне представленных работ, значимости рассмотренных мастеров, открыты новые имена и их произведения, более глубинно проанализированы этнокультурные особенности в том числе на фоне активных изменений в стране в период Мэйдзи, а также представлен своеобразный срез истории коллекционирования японского искусства в конце XIX – начале XX века.

В результате проведенного анализа графических произведений эпохи Мэйдзи автору удалось раскрыть многогранность определения гравюры и представить ее как: феномен культуры; социальный феномен; исторический феномен; художественный феномен; сложное синтетическое произведение искусства.

Итогом диссертации является расширение представления о развитии традиционной японской гравюры в период Мэйдзи; переоценка эпохи и ее вклада в историю развития японской графики; расширение круга художников эпохи; раскрытие творчества не только наиболее значимых и известных представителей, но и малоизученных художников, которые также внесли свой вклад в развитие японской гравюры. Раскрыты особенности художественного языка японской гравюры и его трансформация в период Мэйдзи, на примере творчества мастеров определены основные формальные и стилистические приемы печатной графики, а также ее образный строй. Исследование отечественных коллекций японской гравюры в их сопоставлении с мировыми, позволило сформировать представление о научных достижениях в области изучения гравюры данной эпохи, коллекционном интересе и дальнейших перспективах этой темы.

Таким образом итогом настоящего диссертационного исследования явилось целостное представление об особенностях творческого метода японских мастеров рассматриваемого периода; основных принципах коллекционирования гравюры эпохи Мэйдзи; классификации и типологии по жанрам, темам и назначению гравюры того времени, атрибуции произведений графики эпохи Мэйдзи на основе комплексного подхода.

Список литературы

Литература на русском языке

1. Анарина Н. Г., Дьяконова Е. М. Вещь в японской культуре. М.: Вост. лит., 2003. 262 с.
2. Арутюнов С. Л., Светлов Г. Е. Старые и новые боги Японии. М.: Наука, 1968. 200 с.
3. Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Живопись. Графика. М.: Искусство, 1969. 286 с.
4. Виноградова Н. А. Искусство Японии. Альбом. М.: Изобразит, искусство, 1985. 57 с.
5. Виноградова Н.А. Искусство Японии: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1985. 60 с.
6. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. М.: Искусство, 1979. 375 с.
7. Воронова Б. Г. Очерки по теории и технике гравюры: в 14 книгах. Книга 11. Японская гравюра 17-19 веков. М.: Изобразительное искусство, 1987. 688 с.
8. Воронова Б. Г. Японская гравюра XVIII–XIX веков. В 2 т. М., 2009. 591 с.
9. Воронова Б. Г. Японская гравюра. Москва: Изогиз, 1963. 46 с.
10. Воронова Б. Г., Корницки П. Ф., Юсупова А. И. Каталог старопечатных японских книг. М.: Пашков Дом, 2001. 144 с.
11. Гартман С. Японское искусство: пер. с англ. О. Кринской. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вилборг, 1908. 104 с.
12. Горегляд В. Н., Гривцов В. С. Япония: идеология, культура, литература: сборник статей. М.: Наука, 1989. 397 с.
13. Грабарь И. Э. Японская цветная гравюра на дереве: Очерк Игоря Грабаря. СПб, 1903. 25 с.
14. Григорьева Т. П. Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. 701 с.
15. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.

16. Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры: Конец XVI – начало XX века. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1986. 286 с.
17. Денике Б. П. Японская цветная гравюра. М.: Огиз; Изогиз, 1935. 200 с.
18. Дэвис Х. Мифы и легенды Японии: пер. с англ. М.: Центрполиграф, 2007. 379 с.
19. Ермакова Л. М. Культурные традиции японцев и XX век // Япония: Культура и общество в эпоху научно-технической революции. М.: Наука, 1985. С. 307-316.
20. Жиронов Р. 47 ронинов. Легенда как искусство. М.: РИП-Холдинг, 2019. 336 с.
21. Завадская Е. В. Японское искусство книги. VII-XIX века. М.: РИП-Холдинг, 2014. 232 с.
22. Иофан Н. А. Культура древней Японии. М.: Наука, 1974. 261 с.
23. Искусство Японии: сборник статей/ отв. ред. И. Ф. Мурин. М.: Наука, 1965. 148 с.
24. История и культура Японии 11: сборник научных трудов / ред. А. С. Мещеряков. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2018. 436 с.
25. История и культура Японии. Вып. 12 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, И. А. Оказова; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. 622 с.
26. История и культура Японии. Вып. 14 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, М. С. Коляды; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. 464 с.
27. Ито. Н. История японского искусства: научно-популярная литература: пер. Гривнин В. С.; авт. предисл. Н. А. Иофан, А. С. Коломиец. М.: Прогресс, 1965. 291 с.
28. Кирквуд К. П. Ренессанс в Японии: Культурологический обзор столетия. М.: Наука, 1988. 302 с.

29. Коломиец А. С. Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974. 383 с.
30. Конрад Н. И. Избранные труды. История. М.: Наука, 1974. 471 с.
31. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2009. 950 с.
32. Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2014. 556 с.
33. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи, М.: Советский художник, 1983. 376 с.
34. Нагата Х. История философской мысли Японии: пер. с яп. М.: Прогресс, 1991. 412 с.
35. Николаева Н. С. Современное искусство Японии: краткий очерк. М.: Советский художник, 1968. 156 с.
36. Николаева Н. С. Япония Европа. Диалог в искусстве, середина XVI -начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996. 397 с.
37. Путеводитель по выставке «Всеобщий язык». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2022. 256 с.
38. Сабуро И. История японской культуры: пер. с яп. М.: Прогресс, 1972. 232 с.
39. Савельева А. В. Мастера японской гравюры. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2007. 208 с.
40. Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17 – 19 веков. М.: Искусство, 1990. 192 с.
41. Скворцова Е. Л. Современная японская эстетика: Философские очерки. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. 248 с.
42. Скворцова Е. Л. Японская эстетика XX века. Антология. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 592 с.
43. Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 384 с.

44. Стенли-Бейкер Дж. Искусство Японии: научно-популярная литература: пер. Гусева А.В. М.: Слово/Slovo, 2002. 240 с.
45. Сэнсом Дж. Япония. Краткая история культуры. СПб: Евразия, 1999. 576 с.
46. Тадзава Ю., Мацубара С., Окуда С., Нагахата Я. История культуры Японии. Обзор. Токио.: Министерство иностранных дел Японии, 1992. 120 с.
47. Трынкина Д. Японская демонология. М.: Ломоносовъ, 2021. 208 с.
48. Успенский М. В. Из истории японского искусства: сборник статей. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. 142 с.
49. Успенский М. В. Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава. Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. 225 с.
50. Успенский М. В. Японская гравюра: монография. СПб: Аврора; Калининград: Янтарный сказ, 2004. 64 с.
51. Фар-Бекер Г. Японская гравюра: пер. с англ. М.: АРТ-Родник, 2005. 200 с.
52. Хирн Л. Япония эпохи Мэйдзи / Лафкадио Хирн (Коидзуми Якумо). М.: Ломоносовъ, 2020. 208 с.
53. Художественное творчество. Человек – природа – искусство: сборник научных трудов / ред. Г. А. Товстоногов. Л.: Наука, 1986. 272 с.
54. Человек и мир в японской культуре: сборник статей / ред. Григорьева Т.П. М.: Наука, 1985. 280 с.
55. Штейнер Е. С. Картины сердца. Идеи и образы старой Японии. СПб: Петербургское востоковедение, 2021. 552 с.
56. Юсупова А. И. Три века японской гравюры. М., 1993. 44 с.
57. Японское искусство: сборник / ред. Р. Б. Климов. М.: Изд-во вост. лит., 1959. 148 с.

Литература на иностранных языках

58. Basil S. A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter. Dover Publications, Inc., 1979. 381 p.

59. Catalogue of Japanese Art in The Pushkin State Museum of Fine Arts. Report of Japanese Art Abroad Research Project Vol. 1. The International Research Center for Japanese Studies Nichibunken Japanese Studies, 1993. 293 p.
60. Catalogue of Japanese Art in The State Hermitage Museum. Report of Japanese Art Abroad Research Project Vol. 2. The International Research Center for Japanese Studies Nichibunken Japanese Studies, 1993. 253 p.
61. Clark K. Demon of painting: the art of Kawanabe Kyōsai. London: British Museum Press, 1999. 192 p.
62. Coats B. A. Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints. Hotei Publishing, 2006. 224 p.
63. Fahr-Becker G. Japanese Prints. Tokyo: Taschen, 2007. 200 p.
64. Ficke A. D. Chats on Japanese Prints. New York: Frederick A. Stokes Company, 1917. 473 p.
65. Forrer M. The Printed Image: The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture. Cologne: Walther Konig Publishing, 2018. 400.
66. Hirano C. The Making Of Japanese Prints And The History Of Ukiyo-E. Whitefish, Literary Licensing, Llc, 2012. 58 p.
67. Illing R., Calmann J. The Art of Japanese Prints. Cooper Ltd., 1980. 176 p.
68. Impey R. O., Fairley M. Meiji No Takara – Treasures of Imperial Japan. Vol. II. Metalwork Part I. Nasser D. Khalili Collection of Japanese Art. Kibo Foundation, 1995. 278 p.
69. Japan. Its Land, People and Culture. Compiled by Japanese National Commission for UNESCO. Tokyo, University of Tokyo Press, 1964. 702 p.
70. Keen D., Nishimura M.A., Sarf A. F. Japan at the Dawn of the Modern Age. Woodblock Prints from the Meiji Era, 1868-1912. Boston, MFA Publication, 2001. 160 p.
71. Lane R. Images from the Floating World. William S. Konecky Associates Incorporated, 2006. 368 p.
72. Laurance P. R. Dictionary of Japanese Artists. Floating World Editions, 1977. 312 p.

73. Marks A. Japanese Woodblock Prints. 40th Ed. Cologne: TASCHEN, 2021. 512 p.
74. Marks A. Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks: 1680 – 1900. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2012. 336 p.
75. Mason P. History of Japanese art. B.M.: Harry N. Abrams, Inc., 1993. 431 p.
76. Meech-Pekarik J. The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization. Weatherhill, 1978. 299 p.
77. Merritt H, Yamada N. Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975. University of Hawaii Press, 1995. 365 p.
78. Merritt H, Yamada N. Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture. University of Hawaii Press, 2000. 284 p.
79. Murase M. Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection. Metropolitan Museum of Art, 1975. 347 p.
80. Narazaki M. The Japanese print. Its Evolution and essence. Tokyo; New-York: Kodansha, 1982. 274 p.
81. Newland A. R. Time present and time past: Images of a forgotten master: Toyohara Kunichika 1835–1900. Leiden: Hotei, 1999. 175 p.
82. Okamoto Sh. Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894-95. Philadelphia Museum of Art, 1983. 56 p.
83. Philip K. H., Marks A., Dobson S., Hotwagner S., Kaneko M., Paget R. Conflicts of interest. Art and War in Modern Japan. Saint Louis Art Museum, 2016. 327 p.
84. Pitelka M. Japanese Art: Critical and Primary Sources: Vol 3. Printed Matter. England, Bloomsbury Academic, 2018. 231 p.
85. Rosenfield J. M, Shimada S. Tradition of Japanese art. Selections from the Kimiko and John Powers collection. Fogg art museum, Harvard university, 1970. 393 p.
86. Sadamura K. Kyosai: The Israel Goldman Collection. London: Royal Academy of Arts, 2022. 192 p.
87. Sadamura K. Kyosai's Animal Circus. London: Royal Academy of Arts, 2022. 115 p.
88. Seiroku N. The arts of Japan: Vol. 2 Late Medieval to Modern. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1978. 229 p.

89. Sharf A. F., Nishimura M. A., Dobson S. A much recorded war. The Russo-Japanese War In History And Imagery. MFA Publications, 2005. 112 p.
90. Smith B. Modernism's History: A Study in Twentieth-century Art and Ideas. Yale University Press, 1998. 376 p.
91. Smith II H. D. Kiyochika: Artist of Meiji Japan. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1988. 128 p.
92. Stevenson J. Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon. Hotei Publishing, 2001. 272 p.
93. Strange E. F. The color prints of Japan. London, 1906. – 85 p.
94. Sullivan M. The meeting of Eastern and Western Art. From the sixteenth century to the present day. London: Themes a. Hudson: Cambridge (Mass.), 1973. 296 p.
95. Suzuki J., Oka I. The Decadents. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha, 1982. 95 p.
96. Tamon M. The influence of Western Culture on Japanese Art. London: Hinode Printing Co., 1964. 260 p.
97. Till B. Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868-1912). Pomegranate Communications, Inc. 2008. 127 p.
98. Tjardes T. One Hundred Aspects of the Moon: Japanese Woodblock Prints by Yoshitoshi. Mexico, Museum of New Mexico Press, 2003. 112 p.

Литература на японском языке

99. Бэссацу Тайё. Нихон но кокуро 229. Кобаяси Киёттика. Косэнга ни эгакарэта кё:сю: но То:кё: [別冊太陽 日本のこころ 229. 小林清親. 光線画に描かれた郷愁の東京] Журнал Тайё. Сердце Японии. Том 229. Кобаяси Киёттика. Ностальгический Токио в картинах косэнга. Токио, Издательство Хэйбонся, 2015. 167 с.

100. Кисай Цукиока Ёситоси но сэкай: укиё-э супэкутакуру [鬼才 月岡芳年の世界：浮世絵スペクタクル] Мир гениального Цукиока Ёситоси: зрелище укиё-э. Токио, Издательство Хэйбонся, 2018. 120 с.
101. Иваки Юрико. Цукиока Ёситоси: Бакумацу то Мэйдзи о икита кисай укиё-э-си [切友里子. 月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師] Иваки Юрико. Цукиока Ёситоси: гениальный художник укиё-э, живший в период Бакумацу (конец периода Эдо) и Мэйдзи. Токио, Издательство Хэйбонся, 2012. 191 с.
102. Иноуэ Ясудзи хангасю: Мэйдзи но То:кё: фукэй [井上安治 版画集「明治の東京風景」] Коллекция гравюры Иноуэ Ясудзи «Виды Токио эпохи Мэйдзи». Токио, Издательство Абэ, 2018. 200 с.
103. Хинохара Кэндзи. Охара Косон: хана саки тори утау сидзё: но ракуэн [日野原 健司. 小原古邨 花咲き鳥歌う紙上の樂園] Хинохара Кэндзи. Охара Косон: рай на бумаге, где цветут цветы и поют птицы. Токио, Издательство Токио Бидзюцу, 2019. 143 с.
104. Хинохара Кэндзи. Сэнсо то укиё-э [日野原 健司. 戦争と浮世絵] Хинохара Кэндзи. Война и укиё-э. Токио, Издательство Ёсэнся, 2016. 127 с.
105. Садамура Кото. Каванабэ Кёсай но тёсэн: кёга дэ хираита синдзидай [定村来人. 河鍋暁斎の挑戦: 狂画で拓いた新時代] Садамура Кото. Вызов Каванабэ Кёсай: открытие новой эры направлением кёга. Токио, Издательство Токийского университета, 2023. 488 с.
106. Сода Мэгуми. Хатараку укиё-э Дайнихон буссан дзуэ [曾田 めぐみ. はたらく浮世絵 大日本物産図会] Сода Мэйгуми. Укиё-э за работой, серия «Изображения продукции Великой Японии». Киото, Издательство Сэйгэнся. 256 с.

107. Фукуда Кадзухико. Хибан. Мэйдзи укиё-э ханга сэн. [福田 和彦. 秘版 明治浮世絵版画撰] Фукуда Кадзухико. Специальное издание. Коллекция гравюр укиё-э периода Мэйдзи. Токио, Национальный институт японской литературы, 1999. 143 с.

Статьи

108. Крякина Л. И. Консервация японских гравюр на тиримэн-бумаге (из новых поступлений ИВР РАН) // Письменные памятники Востока. 2(13), 2010. С. 287-295. URL: http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV_2010_2-13_21_kryakina.pdf (дата обращения: 11.05.23)
109. Курпатова А. А. К проблеме формирования пейзажа в японской гравюре укиё-э в конце XVII – середине XVIII века // Научные труды. Вып. 49. Проблемы развития зарубежного искусства / Ин-т имени И. Е. Репина. СПб., 2019. С. 126-139. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42435814_52275063.pdf (дата обращения: 3.04.2023)
110. Курпатова А. А. Новое и традиционное в перспективной гравюре укиё-э Окумуры Масанобу. К проблеме восприятия западного искусства в Японии в начале XVIII века // Научные труды. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Ин-т имени И. Е. Репина. СПб., 2020. С. 110-120. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44523855_44875771.pdf (дата обращения: 3.04.2023)
111. Майкова Н. В. Фотоальбом штабс-капитана С.А. Алексева как этноисторический источник по Японии начала XX века // Кунсткамера. 2021. №4 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fotoalbum-shtabs-kapitana-s-a-alekseeva-kak-etnoistoricheskiy-istochnik-po-yaponii-nachala-hh-veka> (дата обращения: 25.04.2023)
112. Пасивкина С. А. Интерпретация понятия укиё в «Повести о зыбком мире» («Укиё моногатари», 1665 г.) писателя Асаи Рёи // Японские

исследования. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-ponyatiya-ukiyo-v-povesti-o-zybkom-mire-ukiyo-monogatari-1665-g-pisatelya-asai-ryoi> (дата обращения: 20.02.2023)

113. Тягунова Е. О. Движение син-ханга (новой гравюры) в начале XX века: традиции и новации // Научное издание *Orientalia et Classica I (LXXII)*. История и культура Японии. Вып. 12 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, И. А. Оказова; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Ин-т классического Востока и античности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. С. 488–499.
114. Тягунова Е. О. Жанр военной гравюры (сэнсо-э) в японском искусстве периода Мэйдзи (1868–1912): формирование, тенденции и влияние // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова. РГХПУ, 2023. № 4. Часть 2. С. 369–379.
115. Тягунова Е. О. Зарождение творческой гравюры (со:саку-ханга) в начале XX в.: переход от ремесла к искусству // Научное издание *Orientalia et Classica II (LXXIII)*. История и культура Японии. Вып. 13 / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Ин-т классического Востока и античности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. С. 444–449.
116. Тягунова Е. О. Основные тенденции в развитии японской гравюры укиё-э после реставрации Мэйдзи (1868–1912) // Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок». СПб.: СПбГУП, 2019. С.141-143.
117. Тягунова Е. О. Творчество японских мастеров гравюры укиё-э в начале XX в. в контексте развития и изменения традиционных жанров // Месмахеровские чтения – 2019: научно-исследовательские работы

- аспирантов и студентов: материалы международной научно-практической конференции. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2019. С. 137–144.
118. Тягунова Е.О. Развитие традиционных жанров в японской гравюре в начале эпохи Мэйдзи (1868-1912): основные тенденции и мастера // Месмахеровские чтения – 2021: научно-исследовательские работы аспирантов и студентов: материалы международной научно-практической конференции. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2021. С. 521–528.
119. Тягунова Е. О. Рецензия на книгу Филипа К. Ху и Андреаса Маркса «Конфликт интересов. Искусство и война в современной Японии» // Ученые записки: сб. науч. тр. молодых ученых / науч. ред. Р. А. Бахтияров; сост. А. С. Ергина; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 40-45.
120. Тягунова Е. О. Творчество Исии Хакутэй в контексте развития японской гравюры начала XX века // Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок». СПб.: СПбГУП, 2022. С. 120-122.
121. Тягунова Е. О. Художник Каванабэ Кёсай как яркий пример становления творческой личности в период Мэйдзи (1868-1912) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова. РГХПУ, 2022. № 4. Часть 1. С. 262-277.
122. Тягунова Е. О. Японская гравюра второй половины XIX — начала XX века в контексте влияния западного искусства // Художественная культура. 2021. № 4 (39). С. 198-215.
123. Сеницын А. Ю., Тягунова Е. О. Гравюры серии «Кёсай хякудзу» Каванабэ Кёсай как визуальный источник по этнической культуре японцев

- второй половины XIX в. (по материалам МАЭ РАН) // Этнография. 2024. №1 (23). С. 55-85.
124. Тягунова Е.О., Сеницын А. Ю. Традиция пейзажной гравюры синханга в этнокультурном контексте трансформации японского общества конца XIX — первой половины XX в. (на примере творчества Кавасэ Хасуй) // Журнал ЭТНОГРАФИЯ / ETNOGRAFIA. 2020. № 1 (7). Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2020. С. 6-21.
125. Doshin S. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Getty Publications, 2011. 365 p.
126. Foxwell Ch. *Dekadansu: Ukiyo-e and the Codification of Aesthetic Values in Modern Japan, 1880-1930* // *Octopus: A Visual Studies Journal* 2007. № 3. Pp. 21-41.
127. Foxwell Ch. *New Art and the Display of Antiquities in Mid-Meiji Tokyo* // *Review of Japanese Culture and Society*, DECEMBER 2012, Vol. 24, *Beyond Tenshin: Okakura Kakuzo's Multiple Legacies*. Pp. 137-154.
128. Ishigami A., Buckland R. *The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years* // *Japan Review*, 2013, No. 26, *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature* (2013). Pp. 37-55. URL: <https://www.jstor.org/stable/41959816> (дата обращения 19.12.2022)
129. 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)
130. Paget R. *Raising subjects: The representation of children and childhood in Meiji Japan* // *New Voices Volume 4: A Journal for Emerging Scholars of Japanese Studies in Australia and New Zealand*. The Japan Foundation, Sydney, 2011. Pp. 1-31. URL: https://newvoices.org.au/newvoices/media/JPF-New-Voices-Vol-4-01-childhood_paget.pdf (дата обращения: 25.04.2023)
131. Sadamura K. *Kawanabe Kyosai and Aesop's Fables: Experiments and New Artistic Dimensions in the 1870s*. // *Ukiyo-e Art*. Tokyo: International Ukiyo-e

- Society, 2019. Vol. 178. July. P. 5–33. URL: <https://www.academia.edu/40255017> (дата обращения 01.10.2022)
132. Terry F. Image and Text to Educate the Nation: Reinterpreting the Woodblock Print Series Pictorial Record of Products of Great Japan // *Archaeological Review from Cambridge* / Vol. 36.2 (2021). Pp. 171-191.
133. Кояма Сюко. Сэндзэн но мокуханга сэйсаку то укиё-э – укиё-э кэнкю: дзасси ни окэру ханга ронсо: ёри [小山周子 「戦前の木版画制作と浮世絵—浮世絵研究雑誌における版画論争より—」 Кояма Сюко. Довоенное производство ксилографии и укиё-э: дискуссии о гравюре в исследовательских журналах, посвященных укиё-э // *Высшая школа культурологии, Кафедра международного японоведения*, 2006. С. 143-156.
134. Окано Мотоко. Монбусё: хакко: нисики-э но кэнкю: [岡野素子「文部省発行錦繪>の研究」]. Окано Мотоко. Японская цветная гравюра, выпущенная Министерством образования // *Японское искусствоведение*, т. 2, 2002. С. 17-31

Электронные ресурсы

135. Бродский В. Е. Искусство Японии. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st036.shtml> (Дата обращения 14.01.20)
136. База данных университета Васэда. Информация о серии «Знаменитые виды старого и нового Токио» [古今東京名所]. URL: clck.ru/38TCtT (дата обращения 2.05.23)
137. База данных университета Васэда. Утагава Хиросигэ III. Серия «Изображения продукции Великой Японии» [大日本物産図会 / 広重 筆]. URL: clck.ru/38TCxo (дата обращения 1.05.23)
138. Википедия. Статья о Григорьеве Александре Васильевиче. URL: <https://clck.ru/349NEF> (дата обращения 1.04.2023)

139. Выставка «Ватанабэ Сэйтэй: картины в жанре “цветы и птицы”, очаровавшие Запад» [渡辺省亭 — 欧米を魅了した花鳥画]. URL: <https://www.nhk-p.co.jp/2022/06/24> (дата обращения 14.05.23)
140. Мемориальный фонд Сибусава Эйити. Статья о серии «Изображения продукции Великой Японии» [大日本物産図会について]. URL: <https://www.shibusawa.or.jp/museum/newsletter/261.html> (дата обращения 1.05.23)
141. Мурасаки С. Повесть о Гэндзи (Гэндзи-моногатари). Кн. 1. Пер. с яп. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 330 с. URL: <http://japanlib.narod.ru/gendzi/tom1.htm> (дата обращения 11.05.23)
142. Открытая библиотека Smithsonian. Japanese Illustrated Books from the Edo and Meiji Periods. URL: <https://library.si.edu/digital-library/collection/japanese-illustrated-books?page=1> (дата обращения 30.04.23)
143. Сайт Gallica. Promenades japonaises. Tokio-Nikko. Texte par Émile Guimet, dessins par Félix Régamey. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581625t/f17.item.zoom> (дата обращения 10.09.2022)
144. Сайт Азиатского музея искусств Сан-Франциско [Asian Art Museum of San Francisco, San Francisco]. URL: <https://clck.ru/38TMrn> (дата обращения 1.04.2023)
145. Сайт Аукциона Артелино [Artelino Auction]. URL: www.artelino.com (дата обращения 1.04.2023)
146. Сайт базы данных гравюры укиё-э университета Ритсумэйкан [Ritsumeikan University, Kyoto] URL: <https://www.dh-jac.net/db/nishikie/search.php> (дата обращения 1.04.2023)
147. Сайт библиотеки Конгресса [The Library of Congress, Washington]. URL: <http://www.loc.gov/pictures/> (дата обращения 1.04.2023)
148. Сайт Британского музея [The British Museum, London] URL: <https://www.britishmuseum.org/> (дата обращения 1.04.2023)

149. Сайт галереи The Art of Japan. URL: <https://www.theartofjapan.com/art/meiji/> (дата обращения 1.04.2023)
150. Сайт галереи Хара Сёбо. [Hara Shobo, Tokyo] URL: <https://www.harashobo.com/> (дата обращения 1.04.2023)
151. Сайт Гарвардского музея искусств [Harvard Art Museums, Cambridge]. URL: <https://harvardartmuseums.org/collections> (дата обращения 1.04.2023)
152. Сайт Института искусств Миннеаполиса [The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota] URL: <https://collections.artsmia.org> (дата обращения 1.04.2023)
153. Сайт Международного исследовательского центра японоведения [国際日本文化研究センター]. URL: <https://www.nichibun.ac.jp/en/> (дата обращения 1.04.2023)
154. Сайт Мемориального фонда Сибусава Эйити [一記念財団渋沢史料館]. URL: <https://db.ebiki.jp/series/view/1> (дата обращения 20.04.23)
155. Сайт Метрополитен музея [The Metropolitan Museum of Art, New York]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?department=6&showOnly=highlights> (дата обращения 1.04.2023)
156. Сайт музея изящных искусств Бостона [Museum of Fine Arts, Boston]. URL: <https://www.mfa.org/> (дата обращения 1.04.2023)
157. Сайт Музея искусств Гонолулу [Honolulu Museum of Art, Honolulu, Hawaii]. URL: <https://honolulumuseum.org/collections/> (дата обращения 1.04.2023)
158. Сайт музея искусств Сент-Луис [Saint Louis Art Museum, Saint Louis]. URL: <https://www.slam.org/> (дата обращения 1.04.2023)
159. Сайт музея искусств Чазена, университет Висконсин-Мэдисон [Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, Madison]. URL: <https://chazen.wisc.edu/> (дата обращения 1.04.2023)

160. Сайт открытой базы данных Токийских музейных коллекций [Токуо Museum Collection. Integrated Database Search for Metropolitan Museums]. URL: <https://museumcollection.tokyo/en/> (дата обращения 30.04.23)
161. Сайт Токийский столичного фонда истории и культуры. [Токуо Metropolitan Foundation for History and Culture]. URL: <https://www.rekibun.or.jp/en/> (дата обращения 1.04.2023)
162. Сайт Токийского национально музея [Токуо National Museum, Токуо]. URL: <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/index> (дата обращения 1.04.2023)
163. Сайт художественного института Чикаго [Art Institute of Chicago, Chicago]. URL: <https://www.artic.edu/> (дата обращения 1.04.2023)
164. Сайт частной галереи Scholten Japanese Art. URL: <https://www.scholten-japanese-art.com/> (дата обращения 1.04.2023)
165. Сайт частной коллекции Ричарда Крамла [Richard Kruml]. URL: <http://www.japaneseprints-london.com/> (дата обращения 1.04.2023)
166. Сайт частной коллекции Робина Бантина [Robyn Buntin of Honolulu Gallery]. URL: <https://robynbuntin.com/> (дата обращения 1.04.2023)
167. Сайт японской открытой базы данных [Japanese Art Open Database]. URL: <http://www.jaodb.com/db/search.asp> (дата обращения 1.04.2023)
168. Статья Карасава Рурико. «Изображения домашнего образования периода Мэйдзи на цветной гравюре, изданной Министерством образования» [唐澤 るり子. 第 12 回 — 文部省 発行 の 家庭 教育 錦 絵]. URL: <https://dictionary.sanseido-publ.co.jp/column/mono12> (дата обращения 30.04.23)
169. Цукиока Ёситоси, серия «Двенадцать месяцев гордости Токио» из собрания Национальной парламентской библиотеки Японии [東京自慢十二月 月 岡 芳 年 国 立 国 会 図 書 館]. URL: https://www.benricho.org/Unchiku/Ukiyoe_NIshikie/TsukiokaYoshitoshi-Tokuojiman/ (дата обращения 15.05.23)

170. Электронный архив музея Эдо-Токио. Серия «Знаменитые виды старого и нового Токио» [画帖古今東京名所]. URL: <https://www.edohakuarchives.jp/detail-11414.html> (дата обращения 2.05.23)
171. Электронный каталог Центральной городской библиотекой Тайто [台東区立図書館 / デジタルアーカイブ]. URL: <https://adeac.jp/taito-lib/catalog/mp052460-100050> (дата обращения 5.05.23)
172. Nathi Trust Digital Library. Cent proverbes japonais, par Francis Steenackers et Uéda Tokunosuke. URL: clck.ru/38TE6p (дата обращения 11.09.2022)
173. The Lavenberg Collection of Japanese Prints. Dai Nippon Bussan Zue (Products of Greater Japan), 1877. URL: <https://www.myjapanesehanga.com/home/articles/dai-nippon-bussan-zue-the-greater-bc77ec8603f40022.html> (дата обращения 1.05.23)
174. The Lavenberg Collection of Japanese Prints. Tsukioka Kōgyo (1869-1927). URL: <https://www.myjapanesehanga.com/home/artists/tsukioka-kogyo-1869-1927.html> (дата обращения 02.02.2023)
175. The Lavenberg Collection of Japanese Prints. URL: <http://www.myjapanesehanga.com> (дата обращения 20.04.2020)
176. Tsukioka Yoshitoshi – Complete List of Print Series. URL: <http://www.yoshitoshi.net/series.html> (дата обращения 1.03.2023)
177. Tsukioka/Taiso Yoshitoshi (Owariya Yonejiro): 1839-1892. URL: <http://www.sinister-designs.com/graphicarts/yoshitoshi.html> (Дата обращения 10.02.2017)
178. Turley Bob. Ogata Gekko biography. URL: <http://www.ogatagekko.net/Biography.html> (дата обращения 24.04.2020)
179. Utagawa Kuniteru. [Yōdō jizu]. URL: <https://doi.org/10.5479/sil.1072201.39088019029404> (дата обращения 1.05.23)

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Тоёхара Кунитика. Актеры Итикава Дандзюро (в двух ролях) и Итикава Садандзи. 1883. Бумага *васи*, анилиновые красители. Размер: 35,8 x 74 см
Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 2.** Тоёхара Кунитика. Касамори Осэн из серии «36 злых и добрых красавиц». 1876. Бумага *васи*, анилиновые красители. Размер: 37,2 x 25,5 см
Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 3.** Тоёхара Кунитика. Ресторан Манрин в Синагава-тё из серии «36 современных ресторанов». 1878. Бумага *васи*, анилиновые красители. Размер: 34,5 x 22,4 см. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).
- Ил. 4.** Тоёхара Тиканобу. Триптих «Красивые женщины современности». 1890. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 35,7 x 73,5 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 5.** Тоёхара Тиканобу. Триптих «Зерцало японской знати: император Мэйдзи, его жена и принц Хару». 1887. Бумага *васи*, анилиновые красители. Размер: 37,5 x 75,2 см. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).
- Ил. 6.** Тоёхара Тиканобу. Гравюра «Красавица эры Бунсэй» из серии «Зерцало веков». 1896. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37 x 25 см. Британский музей (Лондон, Великобритания).
- Ил. 7.** Огата Гэкко. Триптих из серии «Красавицы в знаменитых местностях». 1895-1902. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 36,8 x 73,6 см. Японская открытая база данных.
- Ил. 8.** Огата Гэкко. Гравюра из серии «Сто видов Фудзи». 1904. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 35,4 x 38,2 см. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).
- Ил. 9.** Сибата Дзэсин. Гравюра «Летящие вороны на закате». 1888. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 23,5 x 25 см. Японская открытая база данных (интернет-ресурс).

- Ил. 10.** Утагава Ёсику. Гравюра из серии «Комические записи японской истории». 1895. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 34,6 x 23,5 см. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).
- Ил. 11.** Утагава Ёсику. Гравюра из серии «Реалистические силуэты с лунными цветами». 1867. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 35,9 x 23,7 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 12.** Утагава Ёсику. Гравюра «Русская пара» из серии «Изображения иностранцев». 1861. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 25,1 см. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).
- Ил. 13.** Цукиока Ёситоси. Гравюра из серии «Двадцать восемь знаменитых убийств со стихами». 1866-1867. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 23,9 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 14.** Цукиока Ёситоси. Гравюра «Глава Югао из повести о Гэндзи» из серии «Сто видов луны». 1885-1892. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 35,2 x 24,1 см. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).
- Ил. 15.** Цукиока Ёситоси. Гравюра из серии «Новые образы 36 призраков». 1889-1892. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 35 x 24 см. Британский музей (Лондон, Великобритания).
- Ил. 16.** Каванабэ Кёсай. Триптих «Изображение битвы лягушек». 1877. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,1 x 70,2 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 17.** Каванабэ Кёсай. Триптих «Комические бесконечные молитвы» из серии «Сто безумств Кёсай». 1864. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 36 x 75,3 см. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).
- Ил. 18.** Ватанабэ Сэйтэй. Разворот альбома серии «Альбом цветов и птиц Сэйтэй». 1890-1891. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 24,9 x 16,7 см. Британский музей (Лондон, Великобритания).
- Ил. 19.** Охара Косон. Гравюра «В дождливую ночь». 1928. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 38,5 x 25,5 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).

- Ил. 20.** Утагава Садахидэ. Гравюра «Истинный взгляд на торговый дом торговца Иокогамы». 1861. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 74,3 см. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).
- Ил. 21.** Утагава Ёситора. Триптих «Изображение Лондона, Англия». 1866. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 24,8 см. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).
- Ил. 22.** Утагава Ёситора. Триптих «Главный вход в отель Цукидзи в Токио». 1870. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,8 x 73,5 см. Музей Изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 23.** Мигита Тосихидэ. Триптих «Командир Яманака, главный наводчик нашего корабля Фудзи, яростно сражается в морском сражении у входа в Порт-Артур». 1904. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,4 x 72,6 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 24.** Мигита Тосихидэ. Триптих «Битва между японскими и российскими войсками у Тэйсю». 1904. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 35 x 71 см. Галерея Великой Виктории (Виктория, Канада).
- Ил. 25.** Ватанабэ Нобукадзу. Триптих «Командир второй дивизии, генерал-лейтенант Сакума, атакует и оккупирует Эйдзёфу». 1895. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 34,2 x 70,3 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 26.** Ватанабэ Нобукадзу. Триптих «Русско-японская война: изображение оккупации нашими войсками Чонджу». 1904. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 35,8 x 72,6 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 27.** Цукиока Когё. Гравюра «Дампу» из серии «Иллюстрации театра Но». 1898. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 25,2 x 37,4 см. Художественный институт Чикаго (Чикаго, США).

- Ил. 28.** Цукиока Когё. Гравюра «Цутигумо» из серии «Сто гравюр театра Но». 1922. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,1 x 24,1 см. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).
- Ил. 29.** Утагава Хиросигэ III. Триптих «Цветение вишни вдоль реки Сумида» из серии «Самые прекрасные виды Токио». 1881. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 34,9 x 72,4 см. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).
- Ил. 30.** Кобаяси Киётика. Гравюра «Вечер на реке Сумида» из серии «Знаменитые виды Токио и его окрестностей». 1881. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 20,6 x 31,1 см. Японская открытая база данных (онлайн-ресурс).
- Ил. 31.** Кобаяси Киётика. Триптих «Падение порта Чинчоу». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,4 x 74,9 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 32.** Кобаяси Киётика. Гравюра из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1894-1895. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,4 x 25 см. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).
- Ил. 33.** Мидзуно Тосиката. Гравюра «В районе Чинсон, пять военных инженеров, нападающих на сотню китайский солдат». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,8 x 74,7 см. Музей Изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 34.** Мидзуно Тосиката. Гравюра «Букет цветов по любви». 1900-1910. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: точный размер неизвестен. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).
- Ил. 35.** Цукиока Ёситоси. Страницы альбома серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 23,5 x 17 см. Галерея Ямада Сётэн (Токио, Япония).
- Ил. 36.** Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные

красители. Размер: 23,5 x 17 см. Национальная парламентская библиотека Японии (Токио, Япония).

- Ил. 37.** Цукиока Ёситоси. Разворот альбома из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-9, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 38.** Кобаяси Киёттика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №3722-1-15, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 39.** Кобаяси Киёттика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,5 x 25,3 см. Институт искусств Миннеаполиса (Миннеаполис, США).
- Ил. 40.** Кобаяси Киёттика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,5 x 25,3 см. Коллекция Стюарда Джексона (Торонто, Канада).
- Ил. 41.** Кобаяси Киёттика. Лист «Красота эры Кэйтё» из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 37,5 x 25,3 см. Галерея Moonlit sea Дэвида Кутчера (Истгемптон, США).
- Ил. 42.** Тоёхара Тиканобу. Лист с изображением актера Итикава Дандзюро в роли Гэнтоку. 1881. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №5048, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 43.** Тоёхара Тиканобу. Лист с изображением актера Итикава Дандзюро в роли Гэнтоку. 1881. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).
- Ил. 44.** Ватанабэ Сэйтэй. Обложка журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №2645–311, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 45.** Ватанабэ Сэйтэй. Разворот журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 24 x 15 см. Инв. №2645–311, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

- Ил. 46.** Ватанабэ Сэйтэй. Разворот журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 24 x 15 см. Библиотека Гарвардского университета (Кембридж, США).
- Ил. 47.** Ватанабэ Сэйтэй. Лист из «Альбома цветов и птиц». 1903. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 24 x 15 см. Британский музей (Лондон, Великобритания).
- Ил. 48.** Охара Косон. Гравюра «Бамбук и воробьи». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 49.** Охара Косон. Гравюра «Пион и ласточка». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 50.** Охара Косон. Гравюра «Ястреб и кролик». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 51.** Охара Косон. Гравюра «Бамбук и воробьи». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 35 x 19 см. Галерея Galerie bei der Oper (Вена, Австрия).
- Ил. 52.** Охара Косон. Гравюра «Пион и ласточка». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 35 x 19 см. Галерея Galerie bei der Oper (Вена, Австрия).
- Ил. 53.** Охара Косон. Гравюра «Ястреб и кролик». Конец XIX-начало XX века. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 35 x 19 см. Коллекция Марка Беркейта (Торонто, Канада).
- Ил. 54.** Утагава Хиросигэ III. Разворот альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 17,6 x 11,5 см (лист). Музей Эдо-Токио (Токио).
- Ил. 55.** Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома из серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Дерево, тушь, бумага, анилиновые и

минеральные красители. Инв. № 6132-11, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 56. Утагава Хиросигэ III. Разворот альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 17,6 x 11,5 см (лист). Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).

Ил. 57. Утагава Хиросигэ III. Развороты альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». Лист 1 «Асакуса, склон Кинокунидзака», лист 2 «Временный дворец в Асакуса». 1883-1884. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. № 6132-10, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 58. Утагава Хиросигэ III. Развороты альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». Лист 1 «Врата Грома храма Кинрюдзан [Сэнсодзи]», лист 2 «Врата Саммон храма Сэнсодзи». 1883-1884. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 17,6 x 11,5 см (лист). Инв. № 6132-11, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 59. Каванабэ Кёсай. Лист из серии «100 иллюстраций Кёсай». 1863-1866. Бумага *васи*, минеральные красители. Размер: 23 x 17 см. Музей Изящных искусств (Бостон, США).

Ил. 60. Каванабэ Кёсай. Обложки альбомов серии «100 иллюстраций Кёсай». 1881-1886. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18,2 x 12 см. Онлайн-аукцион.

Ил. 61. Каванабэ Кёсай. Раскрытый альбом серии «100 иллюстраций Кёсай». 1881-1886. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18,2 x 12 см. Онлайн-аукцион.

Ил. 62. Каванабэ Кёсай. Альбом №2, разворот 1. 1881-1886. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-6, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

- Ил. 63.** Каванабэ Кёсай. Альбом №3, разворот 1. 1863-1866. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18,2 x 12 см. Инв. №6132-7, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 64.** Утагава Ёсику. Обложка альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые красители. Инв. №6132-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 65.** Утагава Ёсику. Обложка альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые красители. Размер: 13,5 x 9,5 см. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).
- Ил. 66.** Утагава Ёсику. Разворот альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые красители. Размер: 13,5 x 19 см. Инв. №6132-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 67.** Утагава Ёсику. Разворот альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).
- Ил. 68.** Художник Хосай. Альбом серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи». Конец XIX в. Бумага *васи*, анилиновые красители. Инв. №6132-5, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 69.** Художник Хосай. Вариант оформления серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи» в виде игры сугороку. 1901. Бумага *васи*, анилиновые красители. Размер: 73,3 x 73,4. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).
- Ил. 70.** Художник Хосай. Разворот 1 в альбоме серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи». Конец XIX в. Бумага *васи*, анилиновые красители. Инв. №6132-5, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 71.** Утагава Кунитэру II. Обложка альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №173-19, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

- Ил. 72.** Утагава Кунитэру II. Обложка альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).
- Ил. 73.** Утагава Кунитэру II. Разворот альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см (лист). Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).
- Ил. 74.** Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением сельскохозяйственных работ из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см (лист). Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).
- Ил. 75.** Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением сельскохозяйственных работ из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №173-19, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 76.** Утагава Кунитэру II. Разворот серии «Иллюстрация для детей, изображающая занятия, связанные с одеждой, едой и жильем». 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см (лист). Мемориальный Фонд Сибусава Эйити (Токио, Япония).
- Ил. 77.** Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением западных технологий и основных законов физики из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см (лист). Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).

- Ил. 78.** Утагава Кунитэру II. Лист «Мелкий воришка» из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см. Музей Эдо-Токио (Токио, Япония).
- Ил. 79.** Утагава Кунитэру II. Лист «Добрые девочки» из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см. Музей Эдо-Токио (Токио, Япония).
- Ил. 80.** Утагава Кунитэру II. Лист с изображением жизни французов из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,5 x 25 см. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон).
- Ил. 81.** Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 82.** Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома №1 из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 13 см. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).
- Ил. 83.** Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома №2 из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 13 см. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).
- Ил. 84.** Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 13 см. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).
- Ил. 85.** Утагава Хиросигэ III. Неразрезанный лист гравюры с изображением производства соевого соуса и сбора арбузов из серии «Изображения

продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 23,5 см. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).

Ил. 86. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 87. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 24 см. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).

Ил. 88. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 24 см. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).

Ил. 89. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение устричной фермы в Хиросима» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 24 см. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 90. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение культивирования шелкопрядов в той же провинции [Тадзима]» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 18 x 24 см. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 91. Неизвестных художник. Обложка альбома МАЭ №5048-108, посвященного события японо-китайской войны. 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 17,2 x 11,5 см. Инв. 5048-108, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 92. Неизвестных художник. Разворот альбома МАЭ №5048-108, посвященного события японо-китайской войны «Изображение высадки на берег японских матросов». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные

красители. Размер: 17,2 x 11,5 см. Инв. 5048-108, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 93. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Обложка альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Электронный книжный магазин Abe Books (онлайн-ресурс).

Ил. 94. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Обложка альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Инв. И-743-1, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 95. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Альбом «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Открытый интернет-архив Internet Archive (онлайн-ресурс).

Ил. 96. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Альбом «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Инв. И-743-1, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 97. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Разворот альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Электронный книжный магазин Abe Books (онлайн-ресурс).

Ил. 98. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Разворот «Морское сражение при Хайяне» альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага *тиримэн-гами*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 20 x 23 см. Электронный книжный магазин Abe Books (онлайн-ресурс).

Ил. 99. Мидзуно Тосиката. Триптих «Сдача и капитуляция врага в Фэн-Хун-Ченге». 1894. Бумага *ваши*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 72,1 см. Инв. №6563-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

- Ил. 100.** Мидзуно Тосиката. Триптих «Храбрость генерала Мацудзака во время ожесточенного сражения на переправе Ансон». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,6 x 72,4 см. Инв. №6563-6, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 101.** Мидзуно Тосиката. Триптих «Сдача и капитуляция врага в Фэн-Хун-Ченге». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,2 x 72,1 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 102.** Мидзуно Тосиката. Триптих «Храбрость генерала Мацудзака во время ожесточенного сражения на переправе Ансон». 1894. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,6 x 72,4 см. Музей изящных искусств (Бостон, США).
- Ил. 103.** Кобаяси Киётика. Гравюра «Русская богиня милосердия [Каннон] во время войны» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1905. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,6 x 24,5 см. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).
- Ил. 104.** Кобаяси Киётика. Гравюра «Трудности в усмирении русского медведя» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1904. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,6 x 24,5 см. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).
- Ил. 105.** Кобаяси Киётика. Гравюра «Обработка ожогов на спине и теле» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1905. Бумага *васи*, анилиновые и минеральные красители. Размер: 36,6 x 24,5 см. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).
- Ил. 106.** Неизвестный художник. Литография «Портрет его Величества Верховного главнокомандующего». 1894. Бумага, анилиновые красители. Размер: 57,5x45,9 см. Инв. №4239-37, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).
- Ил. 107.** Неизвестный художник. Литография «Обучающие иллюстрации японской истории». 1907. Бумага, анилиновые красители. Размер: 54 x 39 см. Инв. №2072-252, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 108. Неизвестный художник. Литография «Изображение ожесточенной борьбы японских офицеров при Пхеньяне». Бумага, анилиновые красители. 1894. Размер: 62 x 43,7 см. Инв. №4239-29, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Иллюстрации



Ил. 1. Тоёхара Кунитика. Актеры Итикава Дандзюро (в двух ролях) и Итикава Садандзи. 1883. Бумага васи, анилиновые красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 2. Тоёхара Кунитика. Касамори Осэн из серии «36 злых и добрых красавиц». 1876. Бумага васи, анилиновые красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 3. Тоёхара Кунитика. Ресторан Манрин в Синагава-тё из серии «36 современных ресторанов». 1878. Бумага васи, анилиновые красители. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).



Ил. 4. Тоёхара Тиканобу. Триптих «Красивые женщины современности». 1890. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 5. Тоёхара Тиканобу. Триптих «Зерцало японской знати: император Мэйдзи, его жена и принц Хару». 1887. Бумага васи, анилиновые красители. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).



Ил. 6. Тоёхара Тиканобу. Гравюра «Красавица эры Бунсэй» из серии «Зерцало веков». Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. 1896. Британский музей (Лондон, Великобритания).



Ил. 7. Огата Гэкко. Триптих из серии «Красавицы в знаменитых местностях». 1895-1902. Бумага васи, минеральные красители. Японская открытая база данных.



Ил. 8. Огата Гэкко. Гравюра из серии «Сто видов Фудзи». 1904. Бумага васи, минеральные красители. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).



Ил. 9. Сибата Дзэсин. Гравюра «Летящие вороны на закате». 1888. Бумага васи, минеральные красители. Японская открытая база данных (интернет-ресурс).



Ил. 10. Утагава Ёсику. Гравюра из серии «Комические записи японской истории». 1895. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).



Ил. 11. Утагава Ёсику. Гравюра из серии «Реалистические силуэты с лунными цветами». 1867. Бумага васи, минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 12. Утагава Ёсику. Гравюра «Русская пара» из серии «Изображения иностранцев». 1861. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).



Ил. 13. Цукиока Ёситоси. Гравюра из серии «Двадцать восемь знаменитых убийств со стихами». 1866-1867. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 14. Цукиока Ёситоси. Гравюра «Глава Югао из повести о Гэндзи» из серии «Сто видов луны». 1885-1892. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).



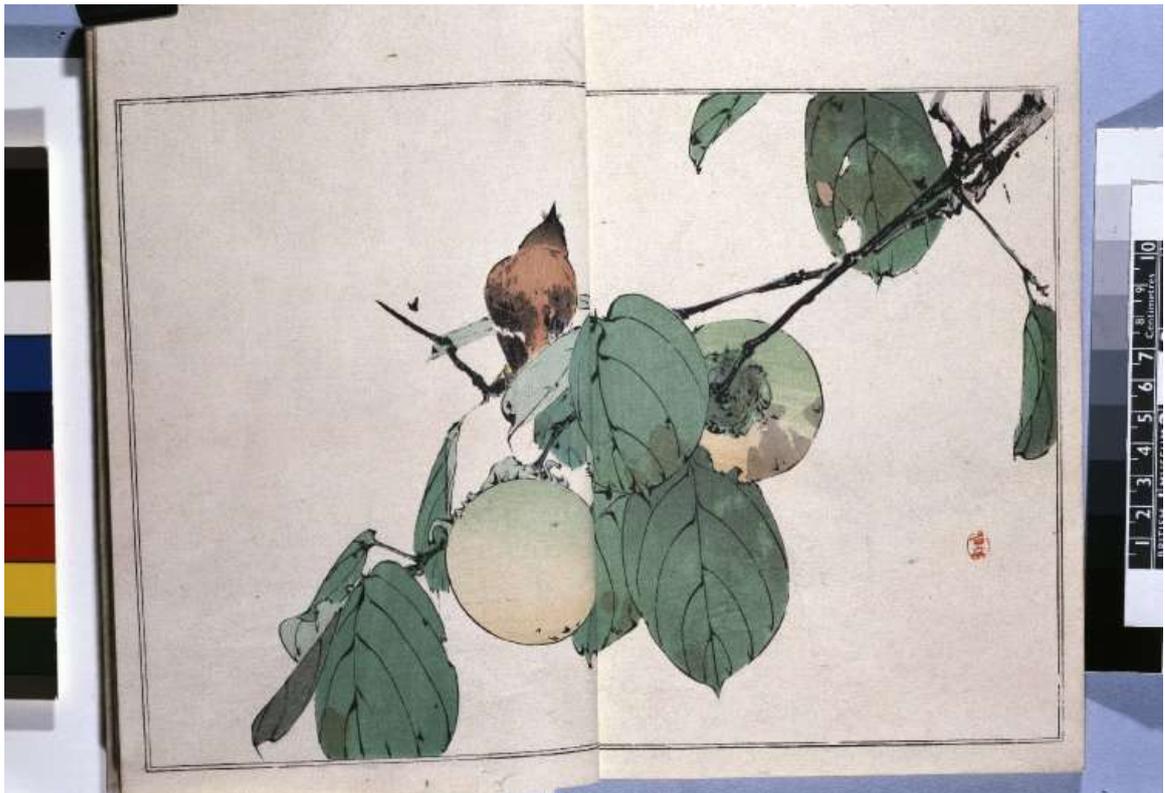
Ил. 15. Цукиока Ёситоси. Гравюра из серии «Новые образы 36 призраков». 1889-1892. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Британский музей (Лондон, Великобритания).



Ил. 16. Каванабэ Кёсай. Триптих «Изображение битвы лягушек». 1877. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 17. Каванабэ Кёсай. Триптих «Комические бесконечные молитвы» из серии «Сто безумств Кёсай». 1864. Бумага васи, минеральные красители. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).



Ил. 18. Ватанабэ Сэйтэй. Разворот альбома серии «Альбом цветов и птиц Сэйтэй». 1890-1891. Бумага васи, минеральные красители. Британский музей (Лондон, Великобритания).



Ил. 19. Охара Косон. Гравюра «В дождливую ночь». 1928. Бумага васи, минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 20. Утагава Садахидэ. Гравюра «Истинный взгляд на торговый дом торговца Йокогамы». 1861. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).



Ил. 21. Утагава Ёситора. Триптих «Изображение Лондона, Англия». 1866. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).



Ил. 22. Утагава Ёситора. Триптих «Главный вход в отель Цукидзи в Токио». 1870. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 23. Мигита Тосихидэ. Триптих «Командир Яманака, главный наводчик нашего корабля Фудзи, яростно сражается в морском сражении у входа в Порт-Артур». 1904. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 24. Мигита Тосихидэ. Триптих «Битва между японскими и российскими войсками у Тэйсю». 1904. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Галерея Великой Виктории (Виктория, Канада).



Ил. 25. Ватанабэ Нобукадзу. Триптих «Командир второй дивизии, генерал-лейтенант Сакума, атакует и оккупирует Эйдзёфу». 1895. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 26. Ватанабэ Нобукадзу. Триптих «Русско-японская война: изображение оккупации нашими войсками Чонджу». 1904. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 27. Цукиока Когё. Гравюра «Дампу» из серии «Иллюстрации театра Но». 1898. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Художественный институт Чикаго (Чикаго, США).



Ил. 28. Цукиока Когё. Гравюра «Цутигумо» из серии «Сто гравюр театра Но». 1922. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).



Ил. 29. Утагава Хиросигэ III. Триптих «Цветение вишни вдоль реки Сумида» из серии «Самые прекрасные виды Токио». 1881. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).



Ил. 30. Кобаяси Киётика. Гравюра «Вечер на реке Сумида» из серии «Знаменитые виды Токио и его окрестностей». 1881. Бумага васи, минеральные красители. Японская открытая база данных (онлайн-ресурс).



Ил. 31. Кобаяси Киётика. Триптих «Падение порта Чинчоу». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 32. Кобаяси Киётика. Гравюра из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1894-1895. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).



Ил. 33. Мидзуно Тосиката. Гравюра «В районе Чинсон, пять военных инженеров, нападающих на сотню китайский солдат». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 34. Мидзуно Тосиката. Гравюра «Букет цветов по любви». 1900-1910. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Артелино (онлайн-аукцион).



Ил. 35. Цукиока Ёситоси. Страницы альбома серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Галерея Ямада Сётэн (Токио, Япония).



Ил. 36. Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Национальная парламентская библиотека Японии (Токио, Япония).



Ил. 37. Цукиока Ёситоси. Разворот альбома из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-9, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 38. Кобаяси Киётика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №3722-1-15, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



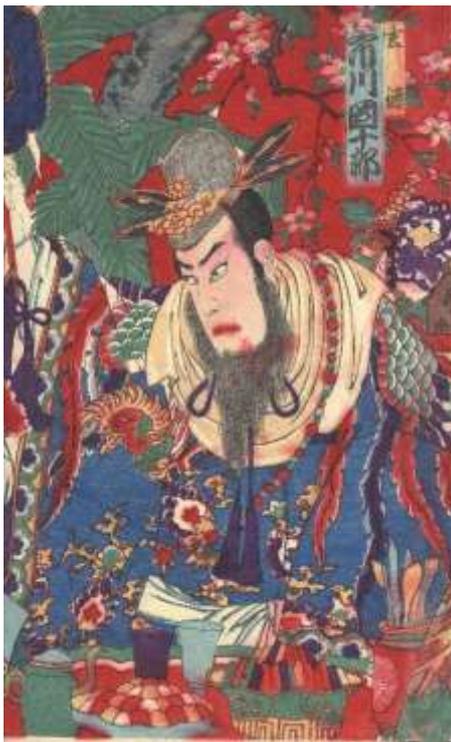
Ил. 39. Кобаяси Киётика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Институт искусств Миннеаполиса (Миннеаполис, США).



Ил. 40. Кобаяси Киётика. Лист из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Стюарда Джексона (Торонто, Канада).



Ил. 41. Кобаяси Киётика. Лист «Красота эры Кэйтё» из серии «Цветочные узоры». 1896. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Галерея Moonlit sea Дэвида Кутчера (Истгемптон, США).



Ил. 42. Тоёхара Тиканобу. Лист с изображением актера Итикава Дандзюро в роли Гэнтoku. 1881. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №5048, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

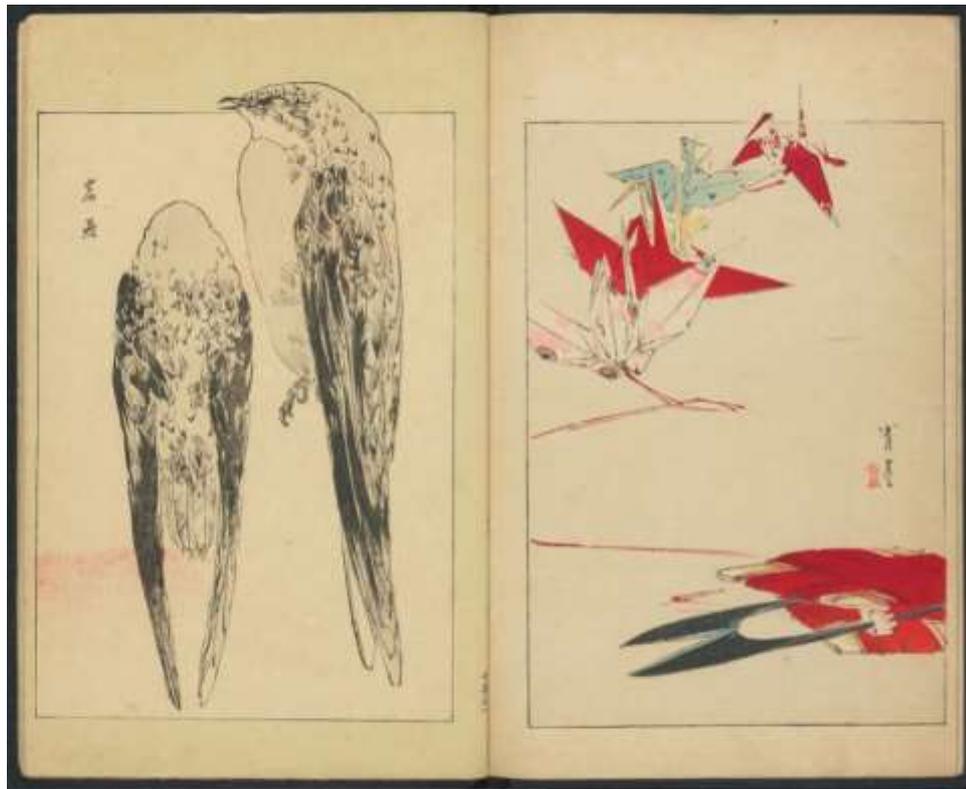
Ил. 43. Тоёхара Тиканобу. Лист с изображением актера Итикава Дандзюро в роли Гэнтoku. 1881. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Метро Токио (Токио, Япония).



Ил. 44. Ватанабэ Сэйтэй. Обложка журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №2645–311, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 45. Ватанабэ Сэйтэй. Разворот журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №2645–311, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 46. Ватанабэ Сэйтэй. Разворот журнала «Мир искусства», выпуск 25. 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Гарвардского университета (Кембридж, США).



Ил. 47. Ватанабэ Сэйтэй. Лист из «Альбома цветов и птиц». 1903. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Британский музей (Лондон, Великобритания).



Ил. 48. Охара Косон. Гравюра «Бамбук и воробьи». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 49. Охара Косон. Гравюра «Пион и ласточка». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Ил. 50. Охара Косон. Гравюра «Ястреб и кролик». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Без инв. номера, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



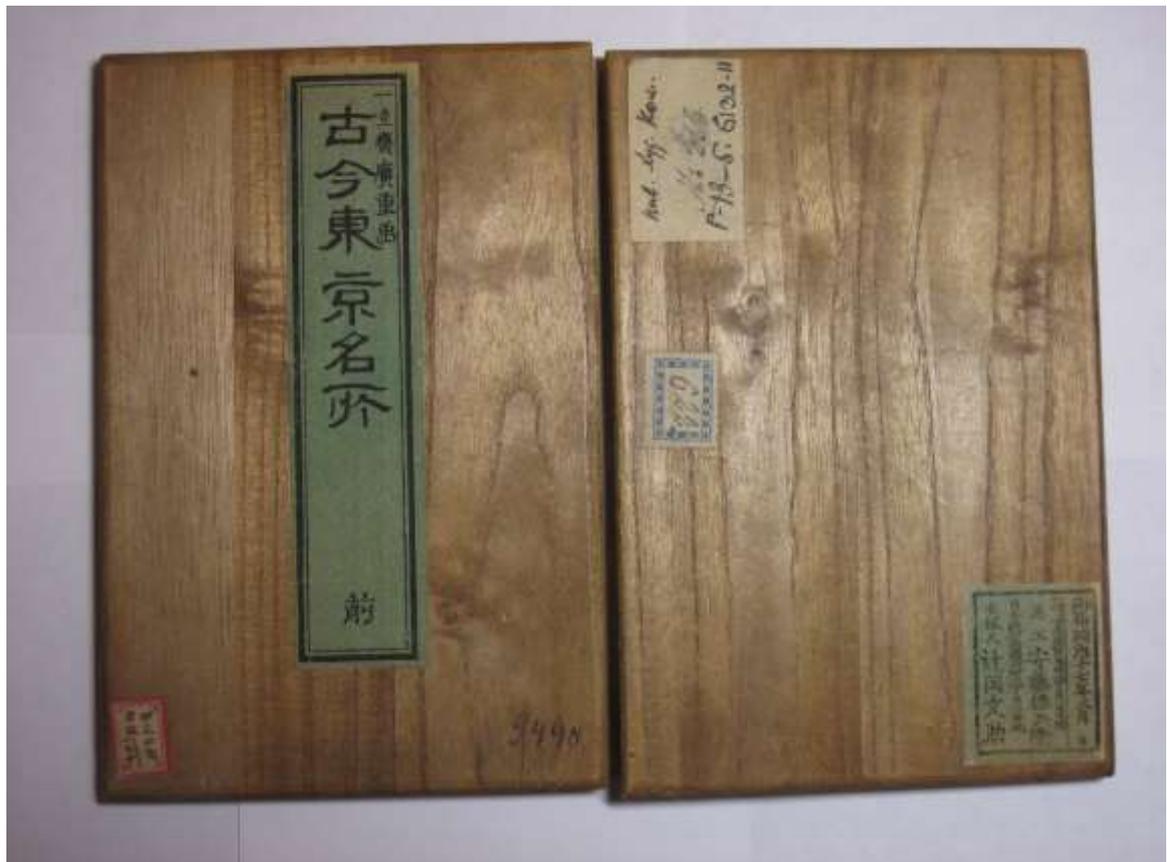
Ил. 51. Охара Косон. Гравюра «Бамбук и воробьи». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Галерея Galerie bei der Oper (Вена, Австрия).

Ил. 52. Охара Косон. Гравюра «Пион и ласточка». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Галерея Galerie bei der Oper (Вена, Австрия).

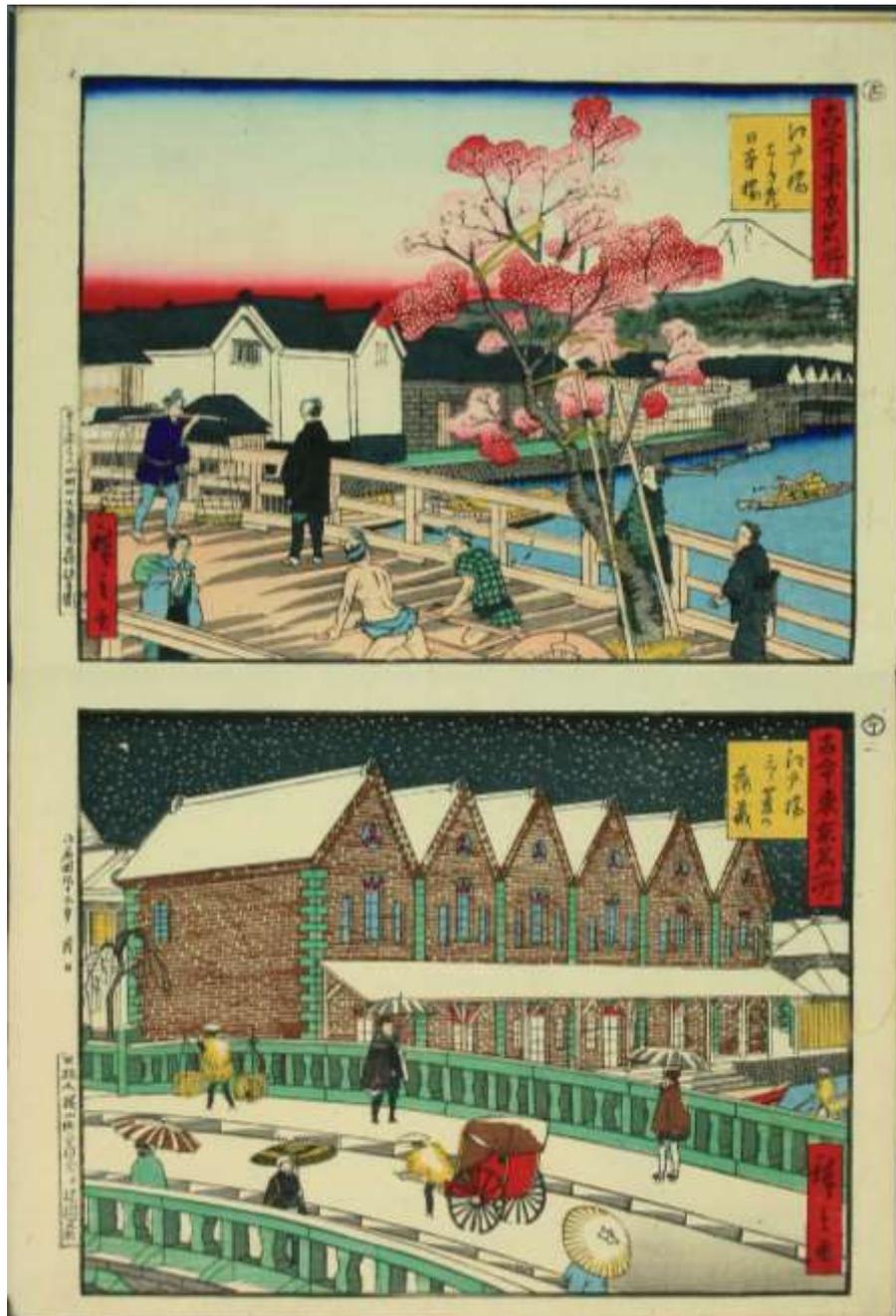
Ил. 53. Охара Косон. Гравюра «Ястреб и кролик». Конец XIX-начало XX века. Бумага васи, минеральные красители. Коллекция Марка Беркейта (Торонто, Канада).



Ил. 54. Утагава Хиросигэ III. Разворот альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Эдо-Токио (Токио).



Ил. 55. Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома из серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Дерево, тушь, бумага, анилиновые и минеральные красители. Инв. № 6132-11, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 56. Утагава Хиросигэ III. Разворот альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». 1883-1884. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



Ил. 57. Утагава Хиросигэ III. Развороты альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». Лист 1 «Асакуса, склон Кинокунидзака», лист 2 «Временный дворец в Асакуса». 1883-1884. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. № 6132-10, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 58. Утагава Хиросигэ III. Развороты альбома серии «Знаменитые виды старого и нового Токио». Лист 1 «Врата Грома храма Кинрюдзан [Сэнсо-дзи]», лист 2 «Врата Саммон храма Сэнсодзи». 1883-1884. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. № 6132-11, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 59. Каванабэ Кёсай. Лист из серии «100 иллюстраций Кёсай». 1863-1866. Бумага васи, минеральные красители. Музей Изящных искусств Бостона (Бостон, США).



Ил. 60. Каванабэ Кёсай. Обложки альбомов серии «100 иллюстраций Кёсай». 1881-1886. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Онлайн-аукцион.



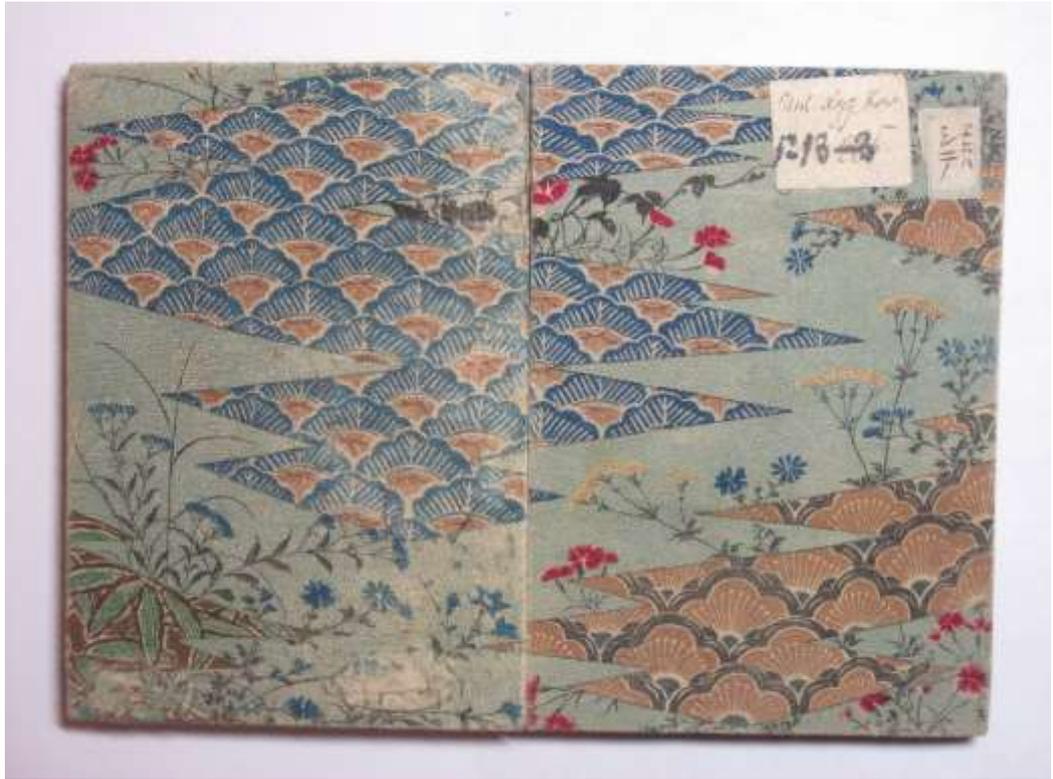
Ил. 61. Каванабэ Кёсай. Раскрытый альбом серии «100 иллюстраций Кёсай». 1881-1886. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Онлайн-аукцион.



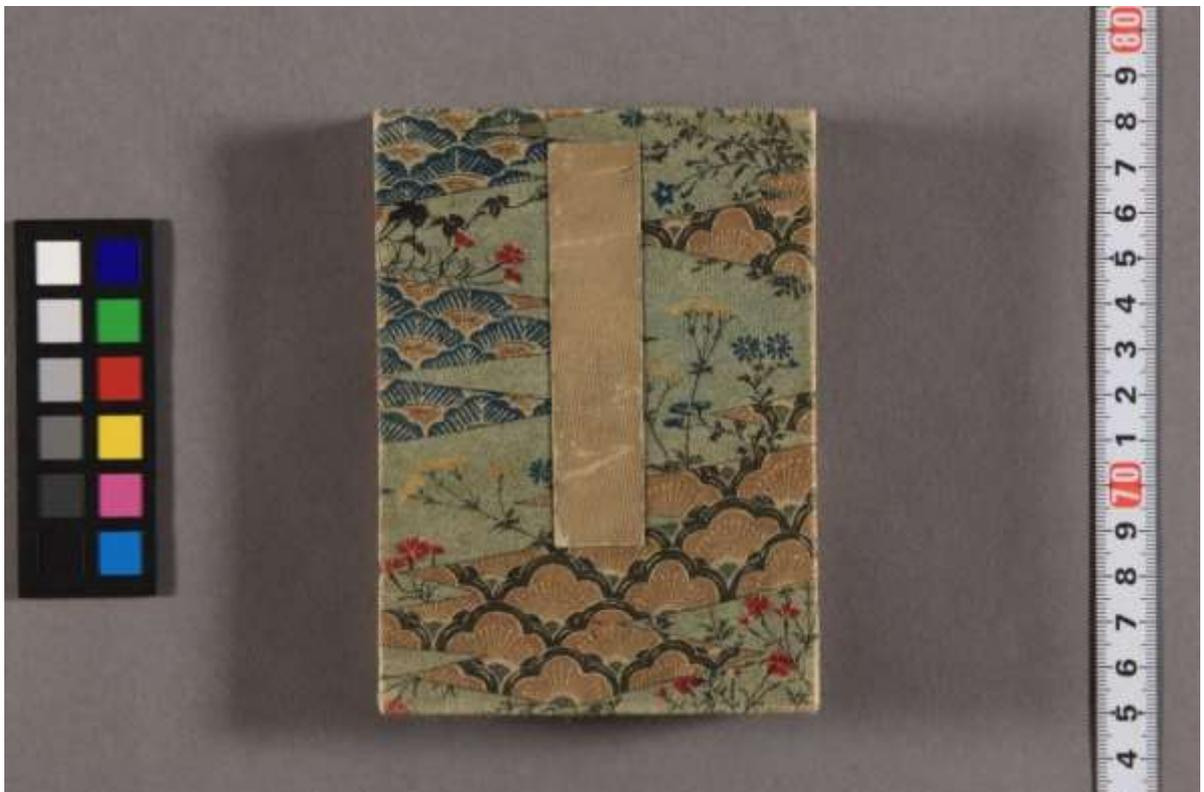
Ил. 62. Каванабэ Кёсай. Альбом №2, разворот 1. 1881-1886. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-6, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 63. Каванабэ Кёсай. Альбом №3, разворот 1. 1863-1866. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-7, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 64. Утагава Ёсику. Обложка альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага тиримэн-гами, анилиновые красители. Инв. №6132-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 65. Утагава Ёсику. Обложка альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага тиримэн-гами, анилиновые красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



Ил. 66. Утагава Ёсику. Разворот альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага тиримэн-гами, анилиновые красители. Инв. №6132-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 67. Утагава Ёсику. Разворот альбома серии «Пятьдесят четыре главы из повести о Гэндзи». 1871. Бумага тиримэн-гами, анилиновые красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



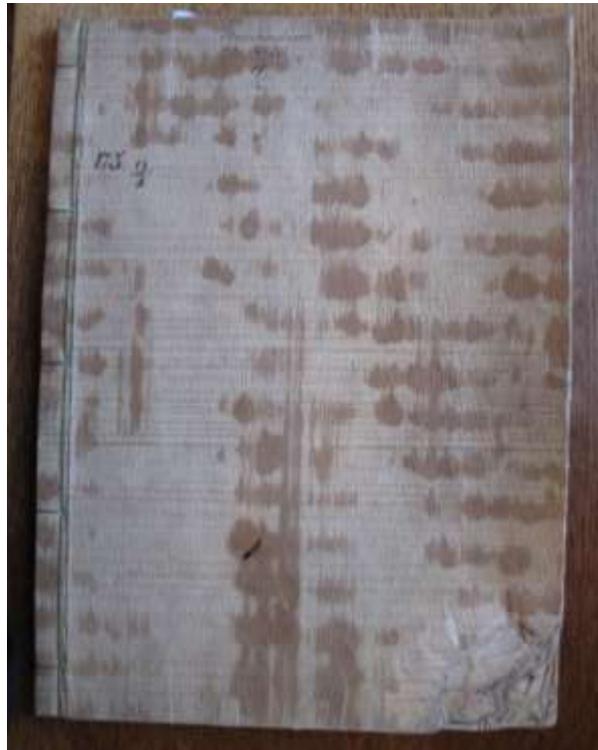
Ил. 68. Художник Хосай. Альбом серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи». Конец XIX в. Бумага васи, анилиновые красители. Инв. №6132-5, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 69. Художник Хосай. Вариант оформления серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи» в виде игры сугороку. 1901. Бумага васи, анилиновые красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



Ил. 70. Художник Хосай. Разворот 1 в альбоме серии «Современный Гэндзи» / «Современные иллюстрации к повести о Гэндзи». Конец XIX в. Бумага васи, анилиновые красители. Инв. №6132-5, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 71. Утагава Кунитэру II. Обложка альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №173-19, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 72. Утагава Кунитэру II. Обложка альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).



Ил. 73. Утагава Кунитэру II. Разворот альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).



Ил. 74. Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением сельскохозяйственных работ из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).



Ил. 75. Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением сельскохозяйственных работ из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №173-19, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



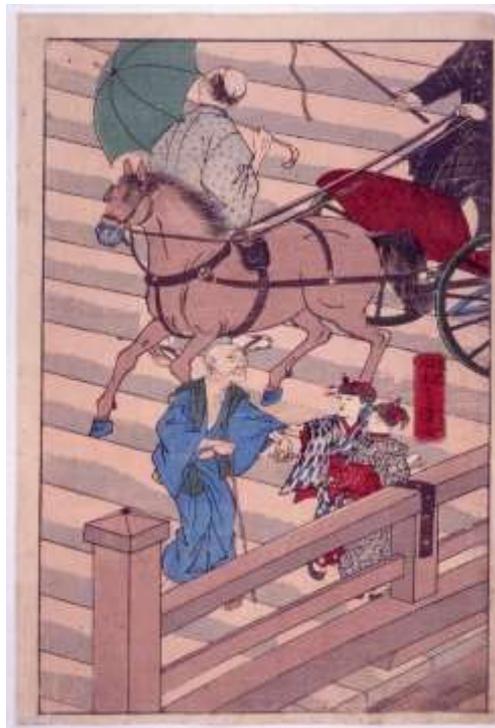
Ил. 76. Утагава Кунитэру II. Разворот серии «Иллюстрация для детей, изображающая занятия, связанные с одеждой, едой и жильем». 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Мемориальный Фонд Сибусава Эйити (Токио, Япония).



Ил. 77. Утагава Кунитэру II. Разворот с изображением западных технологий и основных законов физики из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон, США).



Ил. 78. Утагава Кунитэру II. Лист «Мелкий ворюшка» из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Эдо-Токио (Токио, Япония).



Ил. 79. Утагава Кунитэру II. Лист «Добрые девочки» из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей Эдо-Токио (Токио, Япония).



Ил. 80. Утагава Кунитэру II. Лист с изображением жизни французов из альбома образовательной и просветительской гравюры, изданной при Министерстве образования. 1873-1887. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Открытая база данных Smithsonian Libraries and Archives (Вашингтон).



Ил. 81. Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



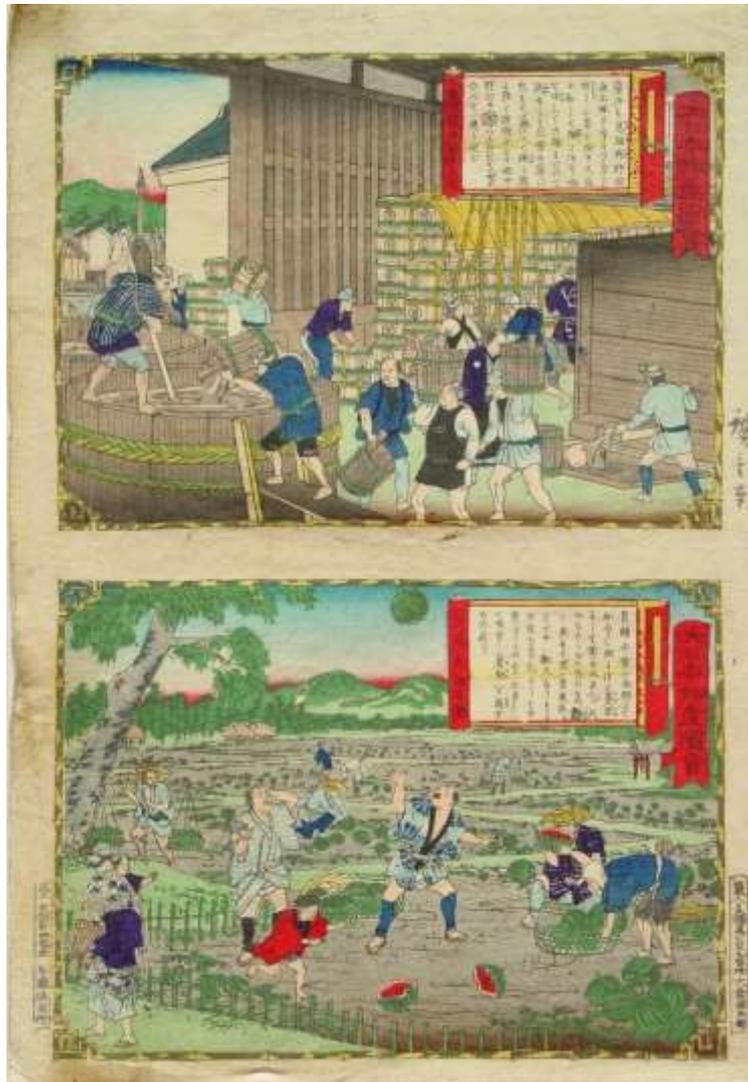
Ил. 82. Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома №1 из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



Ил. 83. Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома №2 из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



Ил. 84. Утагава Хиросигэ III. Обложка альбома серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).



Ил. 85. Утагава Хиросигэ III. Неразрезанный лист гравюры с изображением производства соевого соуса и сбора арбузов из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).



Ил. 86. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 87. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Университета Васэда (Токио, Япония).



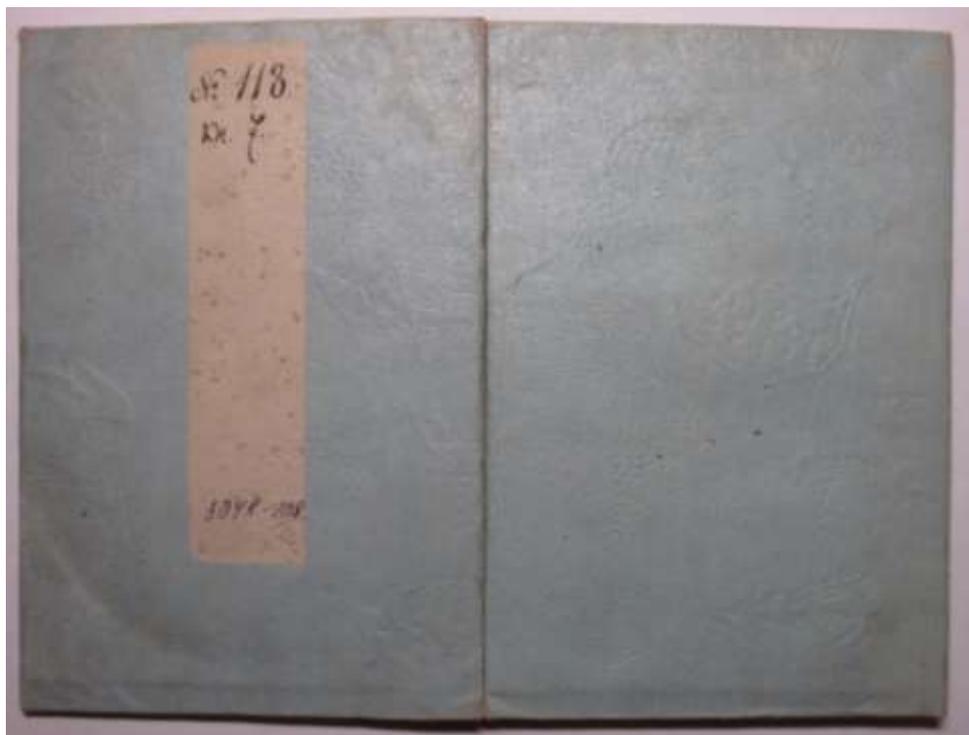
Ил. 88. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение продажи зубочисток в Уцукусима в провинции Аки» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Коллекция Ирвина Лавенберга (США).



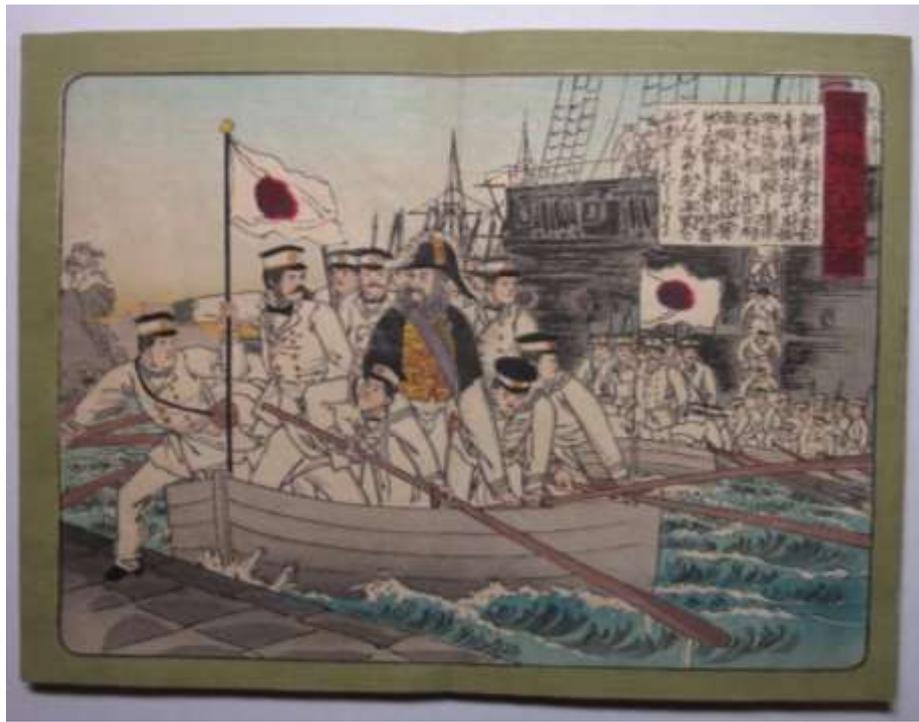
Ил. 89. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение устричной фермы в Хиросима» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 90. Утагава Хиросигэ III. Лист «Изображение культивирования шелкопрядов в той же провинции [Тадзима]» из серии «Изображения продукции Великой Японии». 1878. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6132-8, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



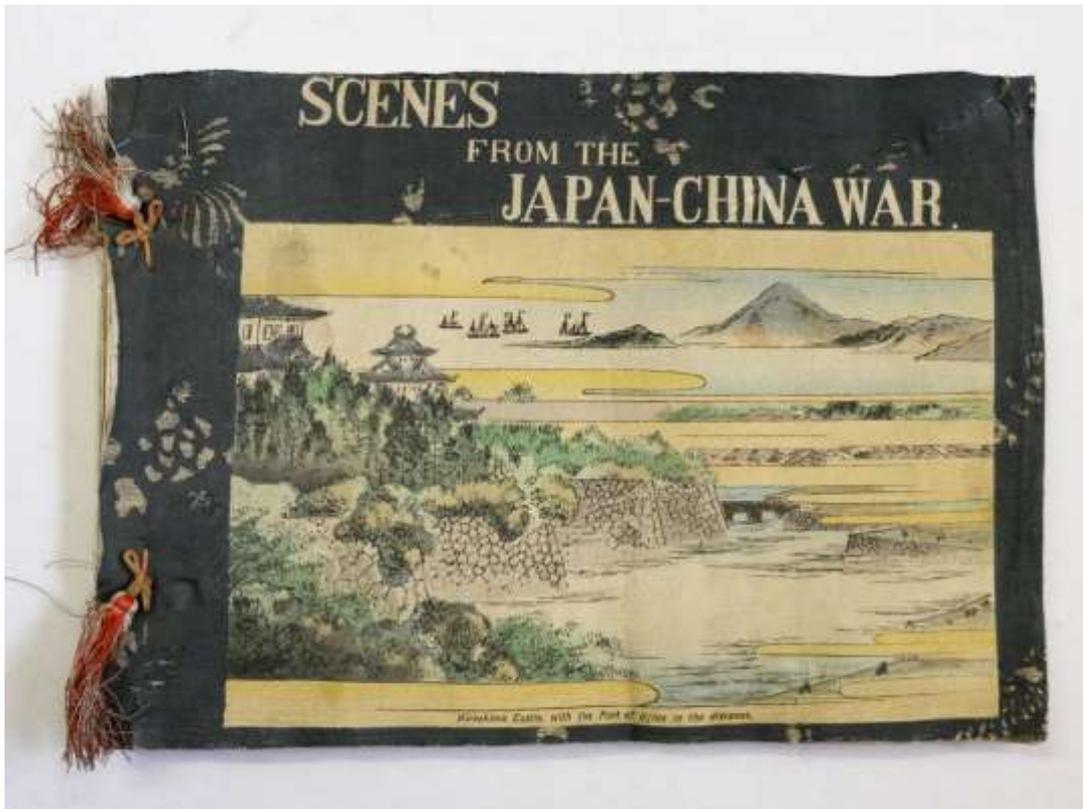
Ил. 91. Неизвестных художник. Обложка альбома МАЭ №5048-108, посвященного событию японо-китайской войны. 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. 5048-108, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



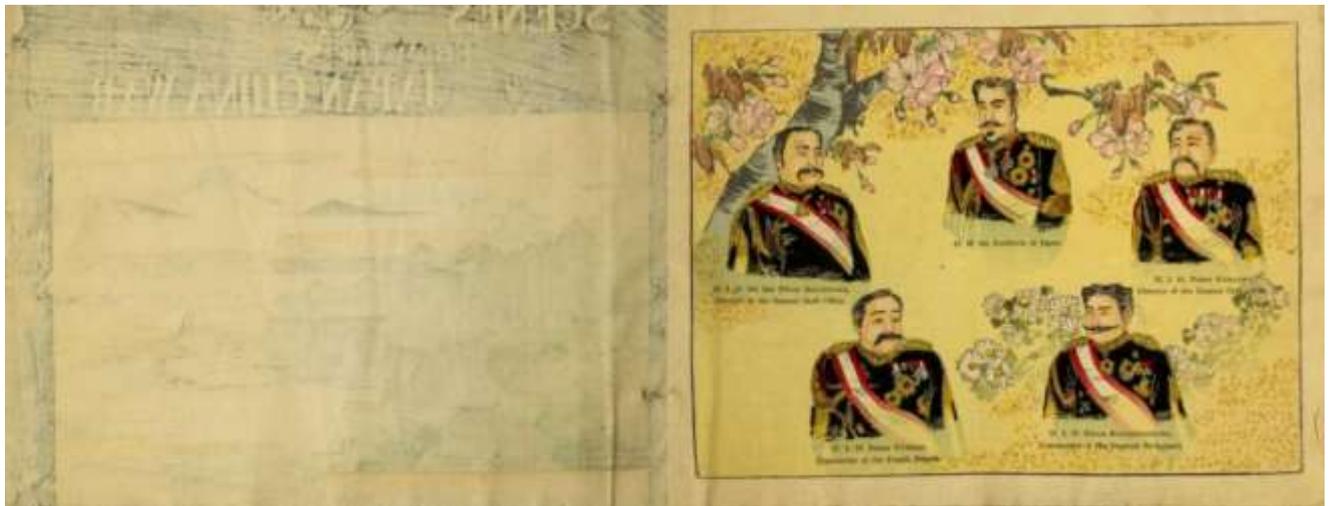
Ил. 92. Неизвестных художник. Разворот альбома МАЭ №5048-108, посвященного событию японо-китайской войны «Изображение высадки на берег японских матросов». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. 5048-108, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



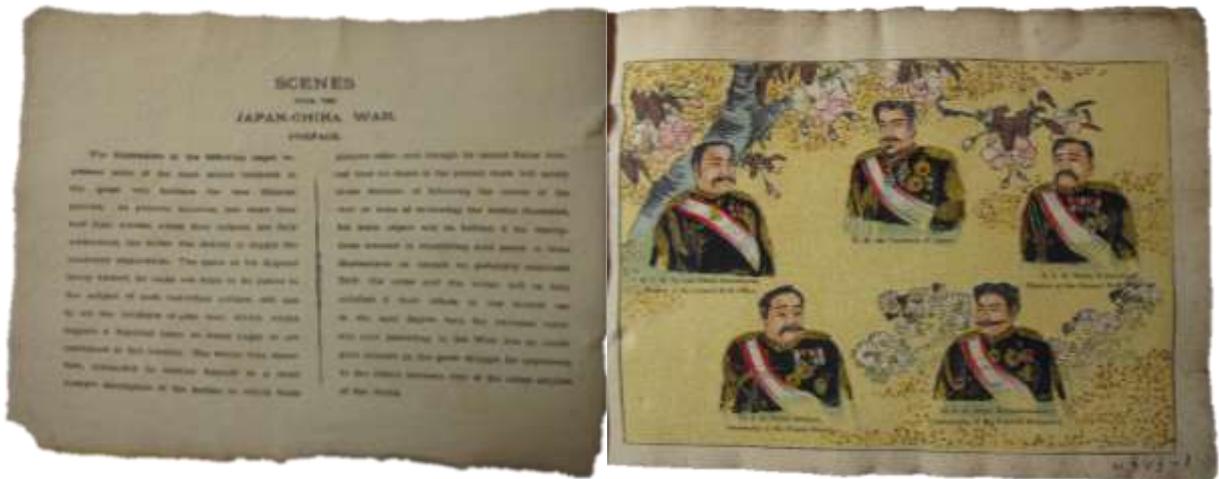
Ил. 93. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Обложка альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Инв. И-743-1, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



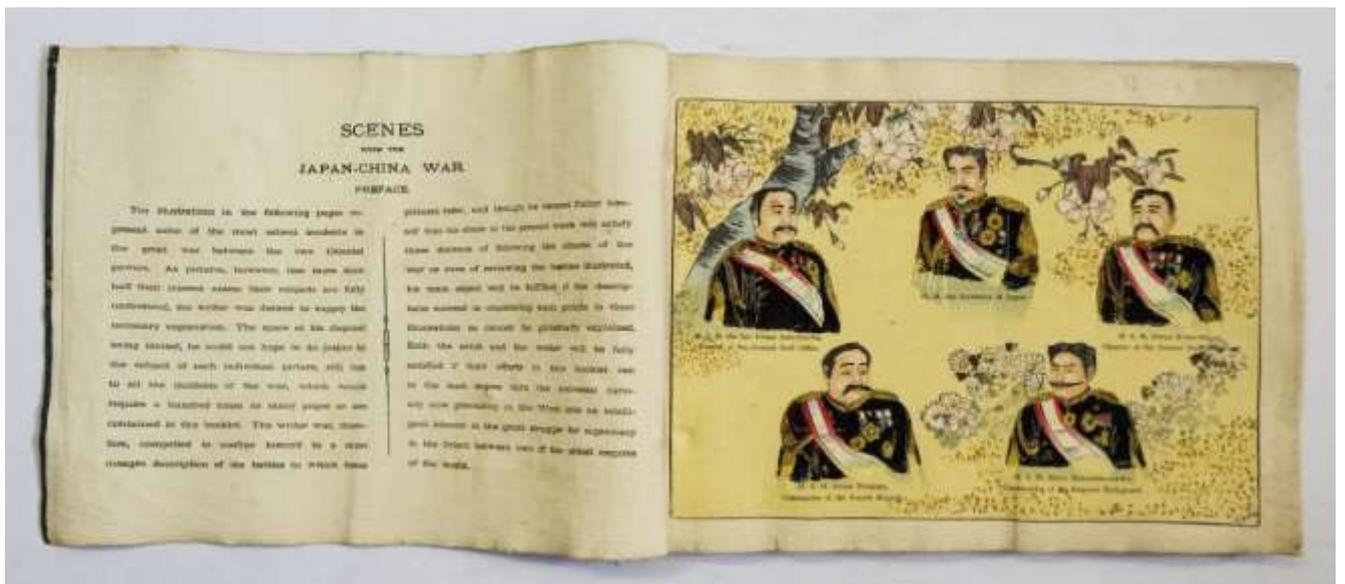
Ил. 94. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Обложка альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Электронный книжный магазин Abe Books (онлайн-ресурс).



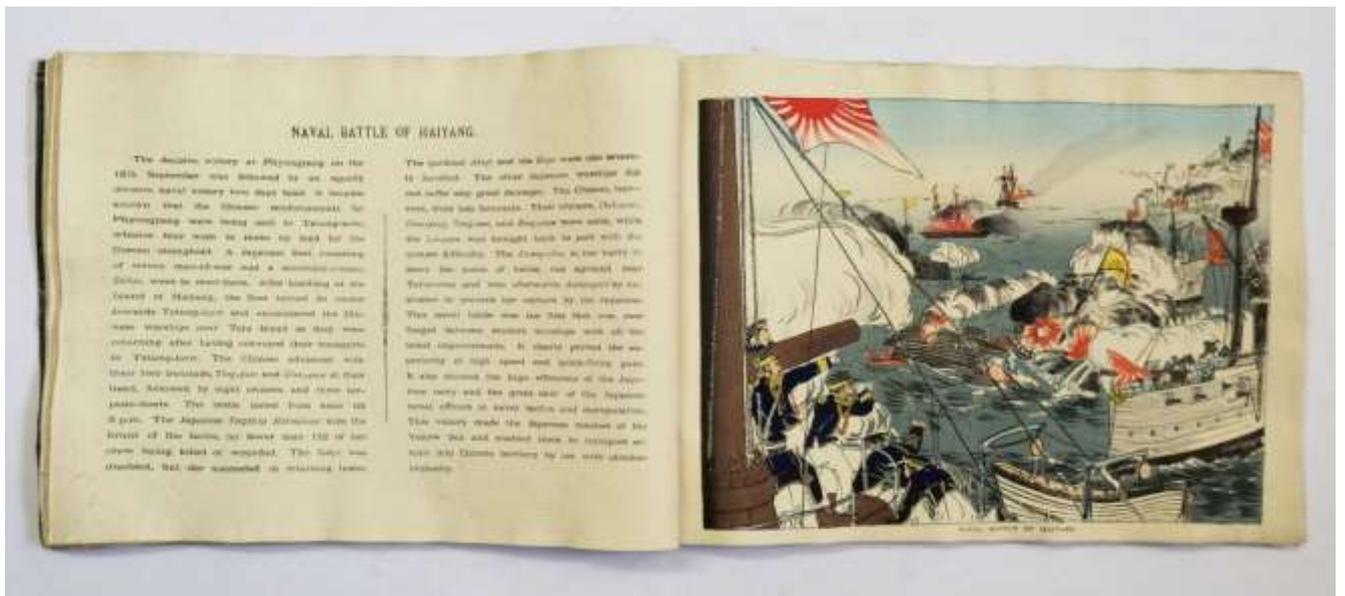
Ил. 95. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Альбом «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Открытый интернет-архив Internet Archive (онлайн-ресурс).



Ил. 96. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Альбом «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Инв. И-743-1, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 97. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Альбом «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Открытый интернет-архив Internet Archive (онлайн-ресурс).



Ил. 98. Ямамото Эйки, Иноуэ Дзюкити. Разворот «Морское сражение при Хайяне» альбома «Сцены японо-китайской войны» («Scenes from the Japan-China war»). 1895. Бумага тиримэн-гами, анилиновые и минеральные красители. Электронный книжный магазин Abe Books (онлайн-ресурс).



Ил. 99. Мидзуно Тосиката. Триптих «Сдача и капитуляция врага в Фэн-Хун-Ченге». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6563-4, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 100. Мидзуно Тосиката. Триптих «Храбрость генерала Мацудзакэ во время ожесточенного сражения на переправе Ансон». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Инв. №6563-6, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 101. Мидзуно Тосиката. Триптих «Сдача и капитуляция врага в Фэн-Хун-Ченге». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



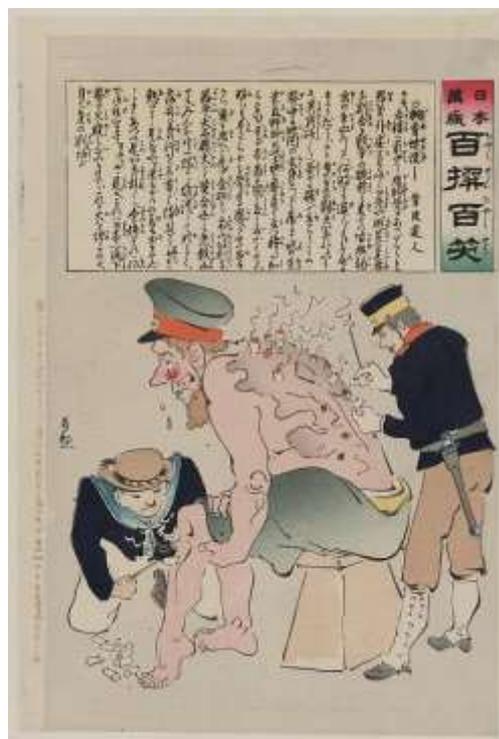
Ил. 102. Мидзуно Тосиката. Триптих «Храбрость генерала Мацудзака во время ожесточенного сражения на переправе Ансон». 1894. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Музей изящных искусств (Бостон, США).



Ил. 103. Кобаяси Киётика. Гравюра «Русская богиня милосердия [Каннон] во время войны» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1905. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).



Ил. 104. Кобаяси Киётика. Гравюра «Трудности в усмирения русского медведя» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1904. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).



Ил. 105. Кобаяси Киётика. Гравюра «Обработка ожогов на спине и теле» из серии «Да здравствует Япония! Сто побед, сто насмешек». 1905. Бумага васи, анилиновые и минеральные красители. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США).



Ил. 106. Неизвестный художник. Литография «Портрет его Величества Верховного главнокомандующего». 1894. Бумага, анилиновые красители. Инв. №4239-37, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 107. Неизвестный художник. Литография «Обучающие иллюстрации японской истории». 1907. Бумага, анилиновые красители. Инв. №2072-252, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).



Ил. 108. Неизвестный художник. Литография «Изображение ожесточенной борьбы японских офицеров при Пхеньяне». Бумага, анилиновые красители. 1894. Инв. №4239-29, МАЭ РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Глоссарий

Барэн (馬簾) – основной инструмент, который использовали при печати гравюр, представляющий собой круглый каркас. Барэн использовали для того, чтобы прижимать бумагу к покрытому тушью или краской печатному деревянному блоку

Бидзин-га/бидзинга (美人画) – досл. «портреты красавиц». Идеализированные изображения женщин в живописи и гравюре

Бэни-э (紅絵) – черно-белая гравюра, раскрашенная от руки красным красителем (бэни – пигмент, получаемый из сафлоры), была распространена в 1720-1740-е гг.

Бэнидзури-э (紅刷絵) – черно-белая гравюра, раскрашенная от руки красным и зеленым красителями, была распространена в 1740-1750-е гг.

Буссан дзуэ/бусан-э (物産圖全) – поджанр, появившийся в период Эдо (1603-1868) и продолжавший свое существование в период Мэйдзи (1868-1912). Жанр, подразумевающий изображения видов промышленности, работу ремесленных мастерских и т.д.

Васи (和紙) – традиционная японская бумага. Производится из волокон коры, имеет пористую поверхности

Гампи (楮紙) – бумага, созданная из волокон одноименного кустарника, произрастающего в горных районах Японии; по своей структуре плохо впитывает влагу, имеет глянцевую, блестящую поверхность

Гига-э (戯画絵) – юмористический жанр в японской гравюре и живописи

Добан (銅版, до:бан) – термин, используемый для обозначения офорта (букв. «медная печать/гравировка»)

Добори (胴彫, до:бори) – мастера-резчики средней категории (вырезали костюмы и другие менее сложные детали)

Ёга (洋画, ё:га) – досл. «европейские картины». Японская живопись с использованием приемов, методов и материалов европейского искусства

Иокогама-э (横浜絵) – досл. «изображения Иокогамы». Жанр японской гравюры укиё-э в эпоху Мэйдзи (1868-1912), предполагающий изображения иностранцев, их обычаев и традиций

Иро-ита (色板) – гравировальные блоки для создания цветного оттиска (выполнялись мастером-резчиком после создания ключевой доски омохан)

Итамоно (板物) – термин дословно можно перевести как «предмет из доски». Введен издателем Кобаяси Бунсити для обозначения гравюры укиё-э

Касирабори/касира-бори (頭彫) – мастера-резчики высшей категории, занимались сложными деталями в создании образов (лица, прически)

Катё-га (катёга), (花鳥画, катё:га) – досл. «цветы и птицы». Один из главных жанров китайской и японской живописи, изображающий представителей флоры и фауны

Кодзо (楮) – бумага васи, в состав которой входили волокна тутового дерева (яп. «кодзо»), она имела шершавую пористую поверхность, при этом была очень эластична

Мицумата (三桎) – более тонкая и мягкая бумага, обладающая отталкивающим свойством

Мокухан (木版) – термин, используемый для определения ксилографии (букв. «печать с дерева»)

Мудзан-э (無残絵) – досл. «жестокие картины»; гравюры, основным мотивом в которых были кровавые расправы – изощренные и насильственные формы убийства и драматичные изображения смерти в бою

Муся-э (武者絵) – досл. «изображение воинов». Жанр японской гравюры, который предполагает изображение военного сословия

Мэйсё-э (名所絵) – жанр традиционной гравюры, который подразумевает пейзажное изображение достопримечательностей, известных регионов и мест

Нисики-э (錦絵) – досл. «парчовая картина». Цветная гравюра, отпечатанная при помощи цветных блоков

Нихонга (日本が) – досл. «национальная живопись». Живопись традиционного направления, выполненная тушью и красками на бумаге или шелке

Омохан (主版) – первая, ключевая доска для создания черно-белого линейного оттиска

Син-ханга (新版画) – досл. «новая печать». Направление в японской гравюре XX в., просуществовавшее с 1915 по 1942 г., которое опиралось на традиции укиё-э и подчеркивало важную роль всех участвующих в процессе создания произведения – художника, резчика, печатника и издателя

Сита-э (下絵) – набросок, первоначальный рисунок художника в создании дизайна для гравюры

Сосаку-ханга (創作版画, со:саку-ханга) – досл. «творческая печать». Направление в японской гравюре XX в., процветавшее в 1910-1950-х гг. В отличие от мастеров син-ханга, представители сосаку-ханга воспринимали процесс создания произведения как глубоко личный творческий акт, поэтому они самостоятельно выполняли все операции по производству гравюры

Сэкибан (石版) – термин, используемый для обозначения литографии (букв. «печать с камня»)

Сэнсо-э (戦争絵, сэнсо:э) – досл. «военные картины». Термин, обозначающий жанр ксилографии, изображения которого посвящены событиям японо-китайской (1894-1895) и русско-японской (1904-1905) войн

Сумидзури-э (墨摺絵) – досл. «отпечатанная тушью картина». Черно-белая гравюра, отпечатанная с одной гравировальной доски; была распространена до появления цветной гравюры (нисики-э)

Тан-э (丹絵) – черно-белая гравюра, окрашенная киноварью (ранняя форма гравюры до появления нисики-э)

Укиё-э (浮世絵) – досл. «картины изменчивого мира». Направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие с периода Эдо

Уруси-э (漆絵) – черно-белые гравюры, которые оттенялись черной краской от руки, создавая эффект покрытия черным лаком уруси (лак, который добывался в южных регионах Японии и Китая и использовался для создания лакированных изделий, популярных в Японии, а позже и за рубежом)

Утива-э (団扇絵) – гравюры квадратной формы, предназначенные для оформления вееров утива

Фукэй-га (風景画, фу:кэйга) – пейзажная живопись, созданная под влиянием европейского искусства, с использованием приемов перспективы и светотеневой моделировки

Ханга (版画) – термин, который совмещает в себе два иероглифа «печать» и «картина». Имеет несколько значений, включает в себя определения любой гравюры (на дереве, литографию, офорт)

Хансита (版下) – предварительный рисунок художника, по которому вырезался основной контурный блок для гравюры укиё-э

Хасира-э (柱絵) – гравюры более вытянутого формата, предназначенные для размещения на столбах в доме

Якуся-э (役者絵) – досл. «изображение актеров». Популярный жанр в искусстве укиё-э, посвященный теме театра.

Ямадзакура (山桜) – досл. «горная вишня». Древесина дикой вишни, используемая для деревянных блоков гравюры укиё-э

Автором была выполнена выборка тех предметов, которые по своему описанию могут соответствовать ксилографическим произведениям (книги, альбомы, станковые гравюры) или литографии. В связи с тем, что на момент написания диссертации не все работы были физически обнаружены в хранении, некоторые указанные шифры могут не соответствовать вышеуказанным условиям или же принадлежать другой стране (Китай), поэтому требуют дальнейшего изучения. Шифры, которые вызывают вопросы и требуют уточнения, дополняются примечаниям автора. Шифры предметов, рассматриваемых в Главе III, выделяются автором полужирным начертанием. Имена, названия и термины даны в оригинальном написании.

МАЭ №173

1. №173-16 – печатные (лубочные) картины японские: а. и б. На катушках; с - 1 (11 шт)
2. №173-17/11-9 – картины на бумаге похожей на ткань (2 шт) (изначально 4)
3. **№173-19** – книги печатные, отчасти с картинами а-h - 1 альбом
Коллекция просмотрена в феврале 1897. Евгения Львовна Петри.

МАЭ №312

Примечание 1975 г. Реставрировано в МАЭ: 312-77/7-7. IV 1991 г.

Опись

Вещам, привезенным Его Императорским Величеством из путешествия на Восток, в 1890-1891 г., и подаренных Государем императором для Этнографического музея Императорской Академии Наук.

4. №312-445.46. Тринадцать разных книжек с письменами и рисунками (примечание: восемь книжек в Азиатский музей принял О. Леммь)
5. №312-447.48. Шесть разных книжек с рисунками (примечание: четыре книжки в Азиатский музей принял О. Леммь)

6. №312-449.50. Восемь коробочек бумажных с двадцатью тремя книжками (примечание: три коробки с девятью книжками принял К. Зелеман) (написано от руки – 14 кн)
7. №312-461.51. Альбом с планами, в голубом шелковом переплете (примечание: в Азиатский музей принял О. Леммъ)
8. №312-463.52. Тридцать книг – тетрадей с рисунками и Японскими письменами (примечание: восемнадцать книг в Азиатский музей принял О. Леммъ)
9. №312-464-53. Книга с разными рисунками, в темно-коричневом шелковом переплете с белыми розетками
10. №312-465.54. Две книги в переплетах под заглавием: Tabacco culture of Otsumi and Satsuma. H. Awoyo (примечание: один экземпляр принял К. Зелеман)
11. №312-466.55. Четыре книги, в двух футлярах. Рыбы, добываемые в Кагомском море (примечание: принял К. Зелеман, для Азиатского музея 8/20 IV 1896 г.)
12. №312-473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480 Куски матерчатых обоев (примечание автора – из описания не ясно, не являются ли «куски обоев» гравюрами, в базе данных КАМИС данных и фотографий нет)
13. №312-675.134. Десять тетрадей с японскими рисунками

Опись Е. Петри

1. №312-50а/5, б/5, в/5, г/4. Книжечки цветных рисунков.

а/5 Пять картонных коробок, в каждую помещено 14 книжек цветных рисунков с английскими надписями и с подстрочной катаканой. Вероятно, для изучения английского языка

б/5 Пять одинаковых книжек с цветными печатными рисунками, изображающими различных типов феодального времени

в/5 Пять одинаковых книжек с цветными печатными рисунками, изображающими домашние занятия, ремесла и виды торговли

г/4 Четыре одинаковых книжечки с печатными цветными рисунками, изображающими самураев и даймё (записано как даймио)

2/Ш. 50 г. Дубровина (?)

МАЭ №И743

- 14.№И743-1 Альбом из рисовой бумаги на английском языке. Сцены из японо-китайской войны. Размер 20х23 см;
- 15.№И743-3 Рекламная брошюра с иллюстрациями на английском языке о японском чае «Сокровища мира – японский чай». Размер 18х11 см;
- 16.№И743-6/ав Японский альбом с различными видами Японии и Китая. В обложке. Размер 27х12 см (*примечание автора – в базе данных КАМИС подписан как «Альбом видов и бытовых сцен Тайваня 1915 г.»*);
- 17.№И743-7 Японская гравюра Хирошиге «Сумерки», под стеклом. Стекло битое. Размер 24 х 18 см (*примечание автора – вероятно, данная гравюра является поздней перегравировкой, так как в это время активно издавались работы старых мастеров*);
- 18.№И743-8 Японская карта Формозы из 6-ти частей с приложением к ней полушария. Длина каждой части 54 см, Ширина – 92 см;
- 19.№И743-9 Печатная картина, изображающая японцев в захваченной местности во время японо-китайской войны. Ширина 73 см, высота 37 см;
- 20.№И743-10 Печатная картина, изображающая разведки русских войск японцами. Ширина 71 см, высота 37 см;
- 21.№И743-11 Стратегическая карта окрестности Токио – местечко Ојі. Ширина 58 см, высота 46 см;
- 22.№И743-12 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая морской бой во время японо-китайской войны. Высота 32 см, ширина 22 см;

23. №И743-13 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая захват крепости Вуојін японцами во время японо-китайской войны. Высота 33 см, ширина 21,5 см;
24. №И743-14 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая разведку окрестностей Мудена во время японо-китайской войны. Высота 32 см, ширина 22 см;
25. №И743-15 Печатная раскрашенная картина, изображающая нападение на замок gaihei во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
26. №И743-16 Печатная раскрашенная картина, изображающая поражение китайской армии во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
27. №И743-17 Печатная раскрашенная картина, изображающая полевой госпиталь во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
28. №И743-18 Печатная раскрашенная картина, изображающая большое сражение в Kaiji во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
29. №И743-19 Печатная раскрашенная картина, изображающая разрушение ворот в замке Kinshu капитаном Onoguchi-Tokuji во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
30. И743-20 Печатная раскрашенная картина, изображающая полное уничтожение китайской эскадры японцами во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
31. №И743-21 Печатная раскрашенная картина, изображающая кавалериста Kawasaki, прыгающего в воду для того, чтобы отобрать лодку у китайцев во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;

32. №И743-22 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая разгром китайцев во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
33. №И743-23 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая разгром китайцев во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
34. №И743-24 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая отбивающегося капитана Masakaki в месте переправы. Ширина 21 см, высота 15 см;
35. №И743-25 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая ожесточенный бой в городе Gyuso (?) во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
36. №И743-26 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая бой маньчжурского белого конного отряда во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
37. №И743-27 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая японскую разведку около Kaijo во время русско-японской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
38. №И743-28 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая бой маньчжурского белого конного отряда во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
39. №И743-29 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая направление генерала-майора Jachimí в Bokandai (?) во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
40. №И743-30 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая обстрел острова во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
41. №И743-31 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая разведку с опасностями во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;

42. №И743-32 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая китайских пленников во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см;
43. №И743-33 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая заключение мирного договора с китайской делегацией. Ширина 21 см, высота 15 см;
44. №И743-34 Печатная раскрашенная картина на рисовой бумаге, изображающая десант японской армии в Накото. Ширина 21 см, высота 15 см;
45. №И743-35 Печатный раскрашенный рисунок на рисовой бумаге, изображающий подвоз боеприпасов рабочими японской армии во время японо-китайской войны. Ширина 21 см, высота 15 см *(примечание автора – чем по мнению составителя описи отличался «печатный рисунок» от «печатной картины» не совсем понятно; вероятно, таким образом «картиной» обозначались литографические листы, а «рисунком» ксилографические).*

МАЭ №903

Из данных описи следует, что под шифром МАЭ №903 в хранении значатся 12 гравюр, однако эти данные не позволяют с точностью понять, к какому автору и времени создания относятся работы. Благодаря информации и имеющимся фотографиям, загруженным в базу данных КАМИС, становится понятно, что все 12 листов относятся к творчеству Утагава Куниёси, гравюры серии «Зерцало покоев слуг знаменитых генералов» 1848 года, что выходит за рамки исследуемой автором области, поэтому данные описи и дополнительные сведения не указываются.

МАЭ №983

От Юрия Михайловича Васильева 19 января 1906 г. В дар без сопроводительных документов. №№-13, предметов столько же. Япония (лубочные картины русско-японской войны)

46. №983-1 Ночная атака;

- 47.№983-2 Взятие высоты 203 метровой [...] (?) Порт-Артура;
- 48.№983-3 Сдача Порт-Артура;
- 49.№983-4 Сцена взятия батареи Куропаткина в Порт-Артуре;
- 50.№983-5 Атака Порт-Артура японцами в ночь 1904 г.;
- 51.№983-6 Занятие [...] (?);
- 52.№983-7 Занятие Инькоу (?);
- 53.№983-8 Стессель [...] (?);
- 54.№983-9 Взятие Порт-Артура;
- 55. №983-10 Взятие Порт-Артура;
- 56. №983-11 Стычка [...] (?);
- 57. №983-12 Гибель адмирала Макарова;
- 58. №983-13 Гибель японских крейсеров при ночной атаке П-Артура

МАЭ №1215

- 59.№1215-1 театральные сцены. негат.(?);
- 60.№1215-2 исторические лица. негат.;
- 61.№1215-3 картина морского боя. негат.;
- 62.№1215-4 театральные сцены. негат.;
- 63.№1215-5 исторические сцены. негат.

Дополнение к описи: под вышесказанными номерами в фондах находятся еще печатные картины с параллельными номерами. В связи с тем, что на данный момент не совсем остается понятным, что под собой подразумевало «негат.», негативы (то есть фотографии) или же литографические и ксилографические листы. Информация о данной коллекции и фотографии на момент составления текста в базе данных КАМИС отсутствуют.

МАЭ №2645

Большая часть предметов, которая числится под данным шифром обозначается в КАМИС как «акварели», хотя по внешним признакам они соответствуют ксилографии. Автор оставляет оригинальное написание

- 64.№2645-54 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям, отпечатки пальцев. Размер: 38,5x25,8. Название: «Гулянье»;
- 65.№2645-55 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Дети»;
- 66.№2645-56 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям, пятно туши на обороте. Размер: 38,5x25,8. Название: «Праздник Инари»;
- 67.№2645-57 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям, отпечатки пальцев. Размер: 38,5x25,8. Название: «Глицинии»;
- 68.№2645-58 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям, отпечатки пальцев. Размер: 38,5x25,8. Название: «Посещение храма»;
- 69.№2645-59 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Дождь»;
- 70.№2645-60 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Девушки»;
- 71.№2645-61 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Берег моря»;
- 72.№2645-62 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Вечер»;
- 73.№2645-63 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Жатва»;
- 74.№2645-64 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Весенние листья»;
- 75.№2645-65 Акварель. Сост. сохранности: незначительные потертости по краям. Размер: 38,5x25,8. Название: «Зима»;
- 76.МАЭ №2645-66—77 Листы гравюры с изображением в жанре «цветы и птицы», посвященные временам года и сезонности. Размер: 43x27,2 см;
- 77.Альбом №2645-80/1-32. *(Примечания автора – листы №№1,2 – относятся к неизвестным авторам; часть работ можно*

атрибутировать, как выполненные мастером Охара Косон; на других работах отсутствуют подписи мастеров). Размер альбомного листа: 38,8x30,5 см:

- 1) МАЭ №2645-80/3. Размер: 33x19 см. Название «Тыква-горлянка и кузнечик». Подпись Охара Косон.
- 2) МАЭ №2645-80/4. Размер: 34x18,8 см. Название «Птица и бобы». Подпись Охара Косон
- 3) МАЭ №2645-80/5. Размер: 34,6x19 см. Название «Птица на плодах хурмы». Подпись Охара Косон.
- 4) МАЭ №2645-80/6. Размер: 34,5x19 см. Название «Птицы на ветке». Подпись Охара Косон.
- 5) МАЭ №2645-80/7. Размер: 24,8x18,1 см. Название «Птицы на ветке». Подписи Охара Косон нет.
- 6) МАЭ №2645-80/8. Размер: 24,6x18 см. Название «Птицы на ветке с желтыми листьями». Подписи Охара Косон нет.
- 7) МАЭ №2645-80/9. Размер: 34,5x18,7 см. Название «Утки-мандаринки у воды». Подпись Охара Косон. Возможно, печать с элементами ручной доработки или живопись.
- 8) МАЭ №2645-80/8. Размер: 24,6x18 см. Название «Птицы на ветке с желтыми листьями». Подписи Охара Косон нет;
- 9) МАЭ №2645-80/9. Размер: 34,5x18,7 см. Название «Утки-мандаринки у воды». Подпись Охара Косон. *(Примечание автора – возможно, печать с элементами ручной доработки или живопись);*
- 10) МАЭ №2645-80/10. Размер 34,3x18,7 см. Название «Гуси». Указано, как акварель. Подпись Охара Косон;
- 11) МАЭ №2645-80/11—14 *(Примечание автора – смешанная техника, непонятно, относятся ли к гравюрам, низкого качества);*
- 12) МАЭ №2645-80/15. Размер 24,5x18,1 см. Название «Голуби в чаше с водой». Указано, как акварель. Подписи нет;

- 13) МАЭ №2645-80/16. Размер 24,5x18,1 см. Название «Голуби и листья гинко». Указано, как акварель. Подписи нет;
- 14) МАЭ №2645-80/17. Размер 32,2x22,2 см. Название «Жук в нарцисах». Указано, как акварель. Подпись есть, неизвестный мастер;
- 15) №2645-80/18. Размер 24,6x18,1 см. Название «утка и селезень», Указано, как акварель. Подписи нет, качество плохое;
- 16) №2645-80/19. Размер 34,5x19 см. Название «Птица и цветы монтбреции». Указано, как акварель. Подпись Охара Косон;
- 17) №2645-80/20. Размер 34,7x18,7 см. Название «Птица и виноградная лоза». Указано, как акварель. Подпись Охара Косон;
- 18) №2645-80/21. Размер 24,7x18,2 см. Название «Птица на ветке». Указано, как акварель.. Подписи нет
- 19) №2645-80/22. Размер 24,7x19,5 см. Название «Птица на ветке». Указано, как акварель. Подписи нет;
- 20) №2645-80/23. Размер 34,5x18,8 см. Название «Орел на ветке». Указано, как акварель. Подпись Охара Косон;
- 21) №2645-80/24. Размер 34,5x19 см. Название «Фазаны на снегу». Указано, как акварель. Подпись Охара Косон;
- 22) №2645-80/25. Размер 32,5x30,5 см. Название «Шмель на белом пресе». Указано, как акварель. Подпись есть, требует расшифровки;
- 23) №2645-80/26. Размер 24,5x18 см. Название «Водяная птица». Указано, как акварель. Подписи нет
- 24) №2645-80/31. Размер 41,2x25,3 см. Название «Вид усадьбы». Указано, как акварель. Подпись есть, требует расшифровки;
- 25) №2645-80/32. Размер 34,3x18,7 см. Название «Сцена у колодца», Гравюра. Подпись есть, требует расшифровки.

78.№2645-311. Журнал Бидзюцу №19. На яп языке. Размер: 24,4x16 см;

79.№2645-313. Книга, альбом иллюстраций «Images Japonaises». Размер: 27,8x20,4 см;

80.№2645-355. Карта. План г. Киото, раскрашенный с виде отдельных достопримечательностей. Размер: 78,7х54,7 см;

81.№2645-357(13) – 358(12) – 359(8) (*Примечание автора – полиграфические (возможно, хромолитография) листы узкого формата с жанровыми зарисовками, вероятно, репродукции Хокусая и других художников периода Эдо*).

Помимо гравюр, акварелей, живописи в данной коллекции есть большое собрание открыток полиграфической печати.

МАЭ №3676

82.3676-159. Картина. Морской пейзаж. Гравюра, надпись на описи от руки «Японская». размер:54х39 см. (*Примечание автора – опись обозначена «Китай», однако среди китайских работ есть одна японская*).

МАЭ №4239

83.4239-1. Лубок – изображена сцена из русско-японской войны 1904 г., наступление конной группы японских солдат. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 73х38 см. Сохранность хорошая;

84.4239-2. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны, изображен японский корабль, атакующий русский корабль. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 73х37,5 см. Сохранность хорошая;

85.4239-3. Батальный лубок, сцена из японо-китайской войны 1894 г., изображено взятие японскими войсками крепостной стены. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 73,5х37,3 см. Сохранность хорошая;

86.4239-4. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны, изображены: слева группа японцев, атакующих русских солдат, которые находятся в центре картины. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 72,5х37 см. Сохранность удовлетворительная;

- 87.4239-5. Батальный лубок, сцена из японо-китайской войны 1904 г., изображена рукопашная схватка японского и китайского солдата. Китайский солдат поставлен на колени, но не сдается. На помощь японскому солдату спешит группа солдат с обнаженной саблей. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 73x37 см. Сохранность удовлетворительная;
- 88.4239-6. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны 1904 г., изображены русские корабли, один из них тонет, другой освещен прожектором, на нем паника. Лубок состоит из 3-х склеенных листов. Размер: 73x37,8 см. Сохранность удовлетворительная;
- 89.4239-7. Батальный лубок – групповой портрет японских генералов, участников русско-японской войны. На 3-х листа, склеены. Размер 72x37,5 см. Сохранность удовлетворительная;
- 90.4239-8. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны, справа лубка изображены русские воины, справа – японские солдаты различных родов войск. На 3-х склеенных листах. Размер: 71,5x36,5 см. Сохранность удовлетворительная;
- 91.4239-9. Батальный лубок, сцена захвата японцами русской пушки. На 3-х склеенных листах. Размер 71x36,5 см. Сохранность удовлетворительная;
- 92.4239-10. Батальный из времен русско-японской войны. Восстановление железной дороги в Манчжурии. На 3-х склеенных листах. Ращмер: 71,5x36,6 см. Сохранность удовлетворительная;
- 93.4239-11. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны. Триумфальный въезд японских войск в город. На 3-х склеенных листах. Размер: 72,5x37,5 см. Сохранность удовлетворительная;
- 94.4239-12. Батальный лубок, сцена из русско-японской войны. Момент схватки японских и русских солдат. На 3-х склеенных листах. Размер: 72,5x37,5 см. Сохранность удовлетворительная;

- 95.4239-13. Японская парадная олеография, батальная сцена переправы японских войск через чеку. Размер: 59х44 см. Сохранность хорошая;
- 96.4239-14. Олеография, изображена сцена взятия японскими войсками крепости. Размер: 64,5х45 см. Сохранность хорошая;
- 97.4239-15. Олеография, батальная сцена из японо-китайской войны, потопление китайского корабля. Размер: 64х45 см. Сохранность хорошая;
- 98.4239-16. Олеография, триумфальное шествие японских войск в 1894 г. Размер: 64х45 см. Сохранность удовлетворительная;
- 99.4239-17. Олеография, портрет японской императрицы, изображена во весь рост. Размер: 58х47 см. Разорвана по краям;
100. 4239-18. Олеография, 33 поясных портрета японских генералов, участников японо-китайской войны. Размер: 64х47 см. Разорвана;
101. 4239-19. Олеография, победа японского флота над китайским флотом в кампании 1894 г. Размер: 64х45,5 см. Разорвана по краям;
102. 4239-20. Олеография, батальная сцена войны 1894 г., атака японскими войсками китайской крепости. Размер: 63х45,5 см. Разорвана с одного края;
103. 4239-21. Олеография, подписание договора в Корее в 1894 г. За большим столом китайские и корейские вельможи. Европейец диктует условия, рядом с ним стоит японец. Размер: 64х45 см. Сохранность удовлетворительная;
104. 4239-22. Олеография, морской бой между японскими и китайскими кораблями. Размер: 64х46,5 см. Рваная, помятая;
105. 4239-23. Олеография, оборона крепости японскими войсками. Размер: 64х45 см. Сохранность удовлетворительная;
106. 4239-24. Олеография, на картине изображена атака японских сухопутных и морских сил, выпуск 1894 г. Размер: 64х45 см. Сохранность удовлетворительная;

107. 4239-25. Олеография, сцена атаки японскими войсками китайских войск и переправа через реку. Выпуск 1894 г. Размер: 60,5x44 см. Сохранность хорошая;
108. 4239-26. Олеография, картина взятия Цименьчена японскими войсками, 1894 г. Размер: 64x44 см. Рваная по краям;
109. 4239-27. Олеография, наступление японских войск на крепость, 1894 г. Размер: 64x46,3 см. Рваная, с краю рваная;
110. 4239-28. Олеография, ночной обстрел японской батареей китайской крепости, 1894 г. Размер: 64x45 см. Рваная, помята;
111. 4239-29. Олеография, сцена атаки, на переднем плане всадники с обнаженной саблей, 1894 г. Размер: 64x45 см. Сохранность удовлетворительная;
112. 4239-30. Олеография, клпан императорского дворца в Пекине, 1894 г. Размер: 64,7x46,3 см. Рваная по краям;
113. 4239-31. Олеография, наступление японских войск, на переднем плане японский генерал на коне, 1894 г. Размер: 62,5x44,5 см. Сохранность удовлетворительная;
114. 4239-32. Олеография, ночной бой на мосту, 1894 г. Размер: 63,5x45 см. Сохранность удовлетворительная;
115. 4239-33. Олеография, взятие японскими войсками китайской крепости, 1894 г. Размер: 65x45 см. Сохранность хорошая;
116. 4239-34. Олеография, на картине изображен японский военный корабль, 1894 г. Размер: 60x44 см. Сохранность удовлетворительная;
117. 4239-35. Олеография, на картине изображено пленение китайских солдат японским офицером, 1894 г. Размер: 64x46 см. Порвана, помята;
118. 4239-36. Олеография, морской бой, на переднем плане тонущий китайских корабль, 1894 г. Размер: 63,5x46 см. Разорвана;
119. 4239-37. Олеография, портрет японского генерала (во весь рост), 1894 г. Размер: 60x46,5 см. Рваная по краям.

Всего номеров – 37, предметов – 37.

МАЭ №5048

Шифры под номерами 1-101 – не занесены в базу данных КАМИС, в связи с чем информация о них ограничивается записями описи. Альбомы под номерами 102-109 представлены в КАМИС, однако информация в них дублирует информацию описи.

Коллекция №5048 по быту, поступившая в Дальне-Восточный отдел Института Антропологии и Этнографии АН. СССР, из музея Военно-медицинской Академии в 1933 году.

120. №5048-1. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Ichikawa Danjuro /市川 團十郎/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
121. №5048-2. Театральная гравюра, изображающая сцену из знаменитой японской пьесы «Chushingura» – о 48 верных самураях, на переднем плане которой с обнаженным кинжалом стоит известный актер Ichikawa Danjuro /市川 團十郎/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
122. №5048-3. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Onoue Kikugoro /尾上菊五郎/ в шкуре лисы, с горящим факелом в зубах, с луком в руках. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
123. №5048-4. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Ichikawa Danjuro /市川 團十郎/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
124. №№5048-5. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Onoue Kikugoro /尾上菊五郎/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
125. №5048-1. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Ichikawa Danjuro /иероглифическое написание/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;

126. №5048-1. Театральная гравюра с изображением знаменитого актера – Ichikawa Danjuro /иероглифическое написание/. Дл. – 36,5 см, шир. – 24,5 см;
127. №5048-10. театральная гравюра;
128. №5048-14. театральная гравюра;
129. №5048-16. театральная гравюра;
130. №5048-19. театральная гравюра;
131. №5048-20. театральная гравюра;
132. №5048-21. театральная гравюра;
133. №5048-22. театральная гравюра;
134. №5048-23. театральная гравюра;
135. №5048-24. театральная гравюра;
136. №5048-25. театральная гравюра;
137. №5048-26. театральная гравюра;
138. №5048-27. театральная гравюра;
139. №5048-28. театральная гравюра;
140. №5048-29. театральная гравюра;
141. №5048-30. театральная гравюра;
142. №5048-31. театральная гравюра;
143. №5048-32. театральная гравюра;
144. №5048-33. театральная гравюра;
145. №5048-30. театральная гравюра;
146. №5048-56. театральная гравюра;
147. №5048-57. театральная гравюра;
148. №5048-11 Изображение процесса шелкопрячества;
149. №5048-12 Изображение процесса шелкопрячества;
150. №5048-13. Изображение процесса шелкопрячества;
151. №5048-17. Деревья в цвету, сезонные;
152. №5048-18. Деревья в цвету, сезонные;
153. №5048-34. Изображение летнего пейзажа;

154. №5048-35. Изображение храма Синто;
155. №5048-36. Прогулка гейш;
156. №5048-37. Весенний пейзаж;
157. №5048-38. Японка в европейских нарядах;
158. №5048-39. Японский мальчик;
159. №5048-40. Прогулка;
160. №5048-41. Бытовые, праздничные жанры;
161. №5048-42. Бытовые, праздничные жанры;
162. №5048-43. Бытовые, праздничные жанры;
163. №5048-44. Бытовые, праздничные жанры;
164. №5048-45. Бытовые, праздничные жанры;
165. №5048-46. Бытовые, праздничные жанры;
166. №5048-47. Бытовые, праздничные жанры;
167. №5048-48. Бытовые, праздничные жанры;
168. №5048-49. Бытовые, праздничные жанры;
169. №5048-50. Бытовые, праздничные жанры;
170. №5048-51. Бытовые, праздничные жанры;
171. №5048-52. Бытовые, праздничные жанры;
172. №5048-53. Бытовые, праздничные жанры;
173. №5048-54. Бытовые, праздничные жанры;
174. №5048-55. Бытовые, праздничные жанры;
175. №5048-58. Бытовые, праздничные жанры;
176. №5048-59. Бытовые, праздничные жанры;
177. №5048-60. Бытовые, праздничные жанры;
178. №5048-102 Альбом с изображениями адмиралов и генералов - героев войны. Литография. 1901-1933. Размер: 13,8x20,4 см;
179. №5048-103. Альбом с изображениями японских морских судов. Литография. Размер: 12x17,7 см;
180. №5048-104. Книга. Альбом с изображениями русско-японской и японо-китайской войн. Литография. Размер: 12x17,6 см.

181. №5048-105. Книга. Альбом с изображениями японо-китайской войны. Литография. Размер: 13,7x20,4 см.
182. №5048-106. Книга. Альбом с изображениями японо-китайской войны. Литография. Размер: 12x17,8 см.
183. №5048-107. Книга. Альбом с изображениями японо-китайской войны. Литография. Размер: 11,8x17,5 см.
184. **№5048-108.** Книга. Альбом с изображениями японо-китайской войны. Литография. Размер: 11,8x17,5 см.
185. №5048-109. Книга. Альбом с изображениями японо-китайской войны. Литография. Размер: 11,8x17,5 см.

МАЭ №5967

186. №5967-7 аб. Свиток из 2-х листов с рисунком. Бумага. Разм. 57 см x 19 см. (проверить)
187. №5967-8. Книга с 5-ю порнографическими рисунками. Бумага. Разм. 22 см x 15 см. Потрепана.
188. №5967-9 Книга с 6-ю порнографическими рисунками. Бумага. Разм. 22 см x 15 см.
189. №5967-10. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая праздник на реке – катанье на лодках. Рисовая бумага. Размер 26 см x 19 см. Художник неизвестен.
190. №5967-11. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая самурайские доспехи и вооружение внизу около спускающегося полотнища с цветущей вишней. Рисовая бумага. Разм. 30 см x 20 см. Художник неизвестен.
191. №5967-12. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая внутреннюю часть японского дома с горящим очагом – хиба и двух женщин, сидящих около дома у открытых раздвижных стенок. Рисовая бумага. Разм. 25,5 см x 18 см. Художник неизвестен.

192. №5967-13. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая театральную сцену: корабль с самураями. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
193. №5967-14. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая две сцены театра кабуки. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
194. №5967-15. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая мужчину и женщину, играющих по нотам на свирели и на ямисене. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
195. №5967-16. Цветная гравюра лубочного типа – бытовая сцена: женщина, наливающая в сосуд воду для бритья для стоящего рядом самурая. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
196. №5967-17. Цветная гравюра лубочного типа, сидящая у хибати и террариума женщина. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
197. №5967-18. Цветная гравюра лубочного типа – бытовая сцена: японская баня и японки. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
198. №5967-19. Цветная гравюра лубочного типа – самурай в парадной форме. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
199. №5967-20. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая театральную сцену: корабль с самураями. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
200. №5967-21. Цветная гравюра лубочного типа – праздник девочек 3 марта: женщина с девочкой. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
201. №5967-22. Цветная гравюра лубочного типа, изображающая праздник фонарей/огней. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
202. №5967-23. Цветная гравюра лубочного типа – бытовая сцена: женщина и мужчина в открытой части дома. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
203. №5967-24. Цветная гравюра лубочного типа – японские женщины под цветущей вишней. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.

204. №5967-25. Цветная гравюра лубочного типа – танцующая японка. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
205. №5967-26. Цветная гравюра лубочного типа – бытовая сцена: японские женщины. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
206. №5967-27. Цветная гравюра лубочного типа-иллюстрация к описанию «Похождения самурая Мусаси». Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
207. №5967-28. Цветная гравюра лубочного типа: иллюстрация к описанию «Похождения самурая Мусаси». Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
208. №5967-29. Цветная гравюра лубочного типа: иллюстрация к описанию «Похождения самурая Мусаси». Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
209. №5967-30. Цветная гравюра лубочного типа: иллюстрация к описанию «Похождения самурая Мусаси». Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
210. №5967-31. Цветная гравюра лубочного типа: летний пейзаж. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
211. №5967-32. Цветная гравюра лубочного типа: летний пейзаж при входе в синтоистский храм. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
212. №5967-33. Цветная гравюра лубочного типа: женщина за письмом. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
213. №5967-34. Цветная гравюра лубочного типа: театральная военная сцена/самураи. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
214. №5967-35. Цветная гравюра лубочного типа: женщина с веером. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
215. №5967-36. Цветная гравюра лубочного типа: две женщины приветствуют друг друга. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.
216. №5967-37. Цветная гравюра лубочного типа: сцена в японском доме. Рисовая бумага. Разм. 26 см х 19 см.

МАЭ №6132

217. 6132-1 Карта. План города Киото. План сложен три раза в длину и пять в ширину. Размер: 16,3x12,1 см. Издательство 風月庄左衛門, редактор 橋本澄月
218. 6132-2 Карта. План города Токио. План сложен три раза в длину и пять в ширину. Размер в сложенном виде: 19,8x12,1 см.
219. 6132-1 Карта. План города Киото. План сложен три раза в длину и пять в ширину. Размер в сложенном виде: 9,3x17,4 см.
220. **6132-4.** Книга. Альбом-гармошка с цветными иллюстрациями к 54й главе «Повести о Гэндзи». Размер в сложенном виде: 13,3x9,5 см. Нет фото, только обложка
221. **6132-5.** Книга. Альбом-гармошка «Современные иллюстрации к «Повести о Гэндзи»». Размер в сложенном виде: 17,3x12 см. Нет фото, только обложка
222. **6132-9.** Книга. Альбом-гармошка «12 месяцев моды Токио». Размер: 23,5x17 см. Нет фото, только обложка
223. **6132-10.** Книга. Альбом-гармошка «Старые и новые виды Токио». Размер: 17,2x11,5 см. 1884 г. Нет фото, только обложка
224. **6132-11.** Книга. Альбом-гармошка «Знаменитые виды старого и нового Токио». Размер в сложенном виде: 17,5x11,5 см. 1885 г. Нет фото, только обложка

МАЭ №6563

225. **№6563-4.** Японская лубочная картина. Сделана на рисовой бумаге литографическим способом. В левом нижнем углу лубка имеется надпись иероглифами. — лубок напечатан и издан в 27 г. Мэйдзи (1895 ш.) в ноябре месяце, копиист и издатель Акияма Буэмон, Токио, Нихонбаси, Муромати, 3 квартал, №9.