

- 
2. *Bonfel'd M.* Muzyka: Jazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva: Monografija. SPb.: Kompozitor, 2006.
  3. *Vetrov A. A.* Semiotika i ejo osnovnye problemy. M.: Politizdat, 1968.
  4. *Kazin A. L.* Filosofija iskusstva v ruskoj i evropejskoj duhovnoj tradicii. SPb.: Aletejja, 2000.
  5. *Lotman Ju. M.* Semiosfera. SPb.: Iskusstvo, 2000.
  6. *Filosofskij slovar' / Pod red. I. T. Frolova.* 5-e izd. M.: Politizdat, 1987.
  7. *Eko U.* Otsutstvujuschaja struktura. Vvedenie v semiologiju. SPb.: TOO TK «Petropolis», 1998.

**Ю. И. Карпова**

### **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ЯПОНСКОГО ДИЗАЙНА В XX ВЕКЕ**

*Статья является кратким описанием исторических событий в Японии с 1850 по 1950-е годы, которые стали импульсом развития и международной известности японского дизайна в XX веке. Здесь указаны основные причины восхождения японского дизайна: международное сотрудничество, активное восприятие мировых художественных течений и новых технологий XX века, основание творческих союзов в Японии, и вместе с тем сохранение национальных традиций искусств и ремесел.*

**Ключевые слова:** Япония, дизайн, предпосылки, традиции, Арт-Нуво, Баухауз, восприятие, сотрудничество, гравюра.

**Yu. Karpova**

### **THE SOCIAL AND ARTISTIC PRECONDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF JAPANESE DESIGN IN THE XX CENTURY**

*A brief description of historical events in Japan from 1850 to 1950 is given, these events being regarded as the impulse of the development and international recognition of Japanese design in the XX century. The basic reasons of the ascent of Japan design are pointed out: international cooperation, active perception of world artistic trends and new technologies of the XX century, the foundation of creative unions in Japan and, at the same time, the preservation national traditions of art and applied arts.*

**Keywords:** Japan, design, precondition, tradition, Art-Nouveau, Bauhaus, perception, cooperation, engraving.

История развития дизайна в Японии имеет свои особенности. Как указывает первопроходец японского графического дизайна Юсаку Камекура в своей статье «Графические искусства», «современный дизайн не имеет истории в нашей стране», имея в виду, что Япония сделала огромный скачок в промышленном отношении и развитии дизайна за довольно короткий период времени. Графический дизайн международного уровня в Японии появился лишь в

1950-х годах. Этому способствовали активные международные контакты с 1850 по 1950 годы и экономический подъем в стране. Японские мастера были издревле сильны в декоративно-прикладном искусстве и гравюре, которые были высоко оценены во всем мире. Но графический дизайн не являлся сильной стороной Японии до середины XX века. Исключительный талант японцев, который они проявляли в продолжение всей своей истории, — учиться у

---

высокоразвитых стран, но с сохранением своих традиций — помог стране преодолеть некоторое отставание и даже выйти вперед в определенных областях дизайна.

К середине XX века японский графический дизайн достиг высокого уровня благодаря огромному желанию «страны восходящего солнца» стать наравне с европейскими странами, активному восприятию новых тенденций, непрестанному обучению и труду. В истории Японии было несколько важных этапов, когда внедрение опыта других цивилизаций оказывало большую поддержку в развитии собственной культуры. И всегда Япония находила гармоничное равновесие между внешними влияниями и собственной культурой. Этому также способствовали европейские специалисты в области дизайна, которые всегда указывали японским творческим деятелям на основное художественное богатство страны — традиционные ремесла.

Первая цивилизация, оказавшая огромное влияние на Японию, — Китай. С введением буддизма в VI веке японцы столкнулись с цивилизацией Китая и обдуманно экспериментировали с аспектами этой культуры. Восприняв духовное учение китайцев — дзен-буддизм, японцы вдохновились китайскими моделями, разработанными для архитектуры храмов. План двух японских столиц, Нара и Киото, был скопирован с Шанхая, столицы династии Тан. Но более важным заимствованием было принятие системы китайского письма, основанного на идеограммах и буквах, которые до сих пор используются в Японии. Китайская цивилизация оставалась для них моделью более 1000 лет. Тем не менее Япония не потеряла своего лица, хотя очень многое заимствовала у своего соседа.

Талант японцев воспринимать и учиться еще более проявился при встрече с западной цивилизацией. В 1853 году американец Мэтью Пэрри привел свои корабли к берегу Ураги, открыв миру Японию, которая была изолирована в течение двух столетий

под милитаристским режимом «сегунов». Начался процесс торговли с Америкой и Европой. Князь Муцухито в возрасте 15 лет взошел на трон, представляя период, известный как период Мэйдзи («просвещенной политики»), который начался в 1868 и продолжался до его смерти в 1912 году. С вступлением нового императора на престол правительство возвращается к урокам из собственной истории: необходимо имитировать и подражать, найдя лучший пример, без отвержения существующих традиций. В эту встречу с Западом вмешался один очень важный новый элемент — время. Если ассимиляция религии, литературы, философии и политики Китая заняла несколько веков, то уроки модернизации, индустриализации и империализма были поглощены в течение десятилетий. Как и в прошлом, когда Япония воспринимала уроки Китая, именно архитектура явилась одним из наиболее заметных визуальных аспектов ассимиляции зарубежной культуры. Такие примеры, как Национальный музей Киото, разработанный Токума Катаяма в стиле Второй империи и построенный в 1895 году, наглядно демонстрирует, как быстро и глубоко японцы освоили новые стили в архитектуре.

В соответствии с задачей Императорской присяги 1868 года, согласно которой «знание исследует весь мир, чтобы укрепить основы имперской власти», правительство Мэйдзи в ноябре 1871 года послало первую официальную делегацию в Соединенные Штаты Америки и в Европу. Министр иностранных дел Ивакура Томоми (1825–1883) возглавлял эту делегацию в количестве 100 человек. В ее состав входили переводчики, специалисты, студенты, причем последние должны были изучить технику европейского производства и привезти зарубежные образцы товаров. На выставке в Вене в 1873 году Япония была представлена в каталоге, состоящем из 6668 докладов, в 25 секциях — горнодобывающая промышленность, сельское хозяй-

---

ство, химическая промышленность, текстиль, кожа, плетение, лаки, работы по металлу, керамике и т. д. Между 1873 и 1910 годами японцы участвовали в 25 выставках, которые служили «антеннами», чтобы уловить международные тенденции и верно направить свое собственное развитие. Участие в Венской выставке способствовало рождению Японии как равноправного партнера европейских стран. Одним из важных следствий выставки явились изменения в японских названиях для разного вида искусств. До периода Мэйдзи не существовало отдельных терминов для «изобразительного искусства» и «декоративно-прикладного искусства», двух выражений, которые приняты европейским обществом. Чтобы иметь возможность работать в качестве западной модели, нужно было создать новые слова. Для «изобразительного искусства» был введен термин «биджутсу», а для прикладных искусств — термин «когей», который охватывал ремесленный труд в традиционной манере и объекты ежедневного использования, изготовленные новыми производственными способами.

Чтобы выбрать объекты на выставку, японское правительство обратилось за поддержкой к немецкому инженеру-химику Готфриду Вагнеру (1831–1891), одному из иностранных экспертов, которых японцы пригласили в 1868 году на службу. Вагнер посоветовал выбрать для выставки керамику и текстиль, так как предметы ремесла имели большой успех на выставках и очень хорошо продавались. После этого успеха японское правительство, которое нуждалось в средствах для государственной казны, решило поощрить производство кустарных изделий для экспорта. Под эгидой гончара Каидзири Нотоми (1844–1918), который отправился на выставку в Вену, было предложено фабрике керамики Эдогава в Токио, которая экспериментировала с гипсовыми слепками в европейском стиле, использовать их для

производства керамики. Это позволило создать новые формы — чашки с ручками, кофейные сервизы, адаптированные для экспорта на Запад. В 1882 году компания открыла магазины в Париже и Нью-Йорке и свои ателье, в которых работали 60 мастеров, превращая эти места в центр формирования молодых художников. Введение иностранных технологий в области текстиля также принесло успех. Первая фабрика, субсидированная правительством, была основана в Киото в 1874 году. Она экспериментировала с новыми красками анилинами и новаторскими техниками ткачества.

На исходе 25 первых лет политики модернизации и ускорения правительство осознало необходимость принять меры для обеспечения надзора за традиционным ремеслом — это способствовало подъему государственного духа Японии во второй половине периода Мэйдзи. Возбуждение и эйфория, вызванные изменением и европеизацией, начали спадать и уступили место консервативной реакции. Этому способствовали убеждения некоторых западников. Например, американец Эрнест Феноллоза (1853–1908), профессор и эксперт, очень уважаемый правительством Японии, убеждал японцев сохранять традиционные искусства. Школа искусств и технологии, основанная правительством в 1875 году для преподавания живописи и скульптуры в западном стиле, закрылась в 1883. Следуя советам Феноллоза, действующая программа открытой в 1889 году Школы искусств в Токио ставила акцент на живопись тушью и декоративные традиционные искусства, которыми пренебрегали в предыдущей школе. С тех пор национальные выставки промышленных изделий, которые проводились позже, учреждали категории, отдельные для изобразительного искусства и прикладного. Та и другая категории представляли Японию во Всемирной Колумбийской выставке в Чикаго в 1893 году. В 1888 году 18 художников стали членами Дома искусств и прикладных ремесел

---

(позднее ставшим Императорской академией искусств), который купил их работы для своих коллекций.

Выставка в Париже в 1900 году имела большое значение в эволюции сообщества японских дизайнеров. В самом деле, если японское ремесло, с его сложностью и тонкостью, с одной стороны, восхищало своей виртуозной техникой, с другой стороны, подверглось критике за устаревший дизайн, и если экспозиция в Вене дала результат раскрытия японцам западных методов и технологий, то Париж пробудил новые идеи, касающиеся дизайна. Художники и ремесленники, которые жили и учились в Париже в годы, близкие к экспозиции, старались по возвращении ввести изменения, которые получили в международном художественном сообществе. Среди них — Матайти Фукути, основатель Ассоциации японского дизайна в 1901 году и первый профессор дизайна в Школе искусств в Токио, организовавший первую экспозицию японского Ар Нуво в 1902 году, ввел в свою страну новый стиль, который бушевал в Европе. Группа профессоров и студентов Колледжа промышленных искусств в Токио сформировала ассоциацию японского дизайна. Их работы были представлены в Индустриальной выставке 1903 года, где стиль Ар Нуво преобладал в керамике, текстиле и графических искусствах [1].

Графические искусства, которые тоже активно развивались, отражали художественные тенденции Японии начала XX века. Их эволюция представляла два аспекта: технику и эстетику. Изменения в категории «техника» начались еще в 1870 году с введением машин и западных методов печати. Технология литографии имела прогресс ускорения, и четырехцветная печать, введенная в 1881 году, впервые реализовалась в рекламе для одного торговца табаком. Важным развитием издательской индустрии, которая дебютировала в эпоху Мэйдзи, было ускорение перехода ручной печат-

ти к машинной. Благодаря новым станкам в 1870 и 1880 годы появились бесчисленные переводы западных книг. Появились первые ежедневные газеты; одна из них, «Йокогама Майнити», была основана в 1871 году. Некоторые компании создавали собственные типографии, чтобы привлечь общественное мнение и реализовать свою упаковку. Так случилось с фабриками табака из двух конкурирующих городов — Токио и Киото. В моду стали входить иностранные слова в названиях марок.

На рубеже XX века новые эстетические возможности были исследованы на примере графических искусств, которые достигли очень быстро высокого уровня.

В 1904 году Этигоя, один из крупнейших поставщиков традиционных тканей для кимоно, в своем магазине, в первом универмаге Токио, разработал западную модель. В 1909 году он открыл отделение дизайна и пригласил дизайнера Хисуи Сигуира (1870–1965) для разработки рекламы своих кимоно. Так как кимоно является традиционной формой одежды, дизайнеры искали вдохновения в гравюрах XVIII века «укие-э», особенно в жанре «бидзинга» («портреты красавиц»). На плакате, разработанном по случаю открытия в Токио нового большого магазина Мицукоси, Сигуира перевел жанр «бидзинга» на современный язык, окружив свою «красавицу» современными мотивами в стиле Ар Нуво: бабочками в орнаменте ее кимоно, картиной на стене и каллиграфией в названии магазина. Мицукоси, который продавал мебель в европейском стиле, открыл художественную галерею в своем магазине. Мицукоси и другие компании начали финансировать конкурс дизайна текстильного и графического искусства, выставлять работы победителей и публиковать каталоги, чтобы стимулировать интерес публики [5].

Следующая волна европейского влияния на японский дизайн пришла на 1920-е годы. Два немецких института, Веркбунд и

---

Баухауз, оказали сильное влияние на японцев поколения 1920-х годов. Этот эффект объясняется тем фактом, что философия и эстетические идеалы немецких школ дизайна близки к японским понятиям красоты и функциональности. Важный вклад немецких школ просто напомнил японцам об их собственном богатом наследии и о способе использования его в современном мире. Японские архитекторы посетили Баухауз в 1922 году. Первым был Такехико Мидзутани (1898–1969), который провел там два года — с 1927 по 1929. После возвращения Мидзутани преподавал в Школе изящных искусств в Токио, и один из его учеников, архитектор Ивао Ямаваки (1898–1987), также учился в Баухаузе с 1930 года вместе с женой Митико (рожд. 1910). Обоих привлекла учебная программа школы, которая включала теоретические и практические курсы, рисунок, живопись, работы с текстилем и металлом. Эти три личности создали Академию архитектуры и промышленного искусства на основе модели Баухауза и были основными учителями. Движущей силой школы был архитектор Реншихио Кавакита (1902–1975), который, хотя и не учился в Баухаузе, посвятил свою карьеру осуществлению его идеалов в сфере образования.

Новая академия включала курсы архитектуры, живопись, оформление декораций театра, моду и текстиль. Митико Ямаваки, которая училась у Джозефа Альберса в Баухаузе, занималась текстилем. Среди ее учеников были творец в мире моды Йоко Кувасава (1910–1977), которая основала в 1954 году школу дизайна, вдохновенную Баухаузом, а также график Юсаку Камекура, который много работал для компании «Ниппон», основал первый международный журнал графических искусств «Ниппон Кобо» («Мастерская Японии») в 1934 году, опубликованный в Японии и распространенный по всему миру. Дизайнер Сигуира старался поднять престиж прикладного искусства и дизайна так, чтобы эти

профессии развивались. Он основал исследовательскую группу изучения графических искусств «Группа семи» в 1924 году и открыл в 1927 году журнал «Плакаты», где были представлены лучшие работы дизайнеров из Японии и зарубежных. Кроме того, появились журналы по искусству и архитектуре, такие как «Мицуе» в 1925 и журнал «Архитектура новой волны», основанный в 1929 году. Молодые графики Хирому Хара и Такаши Коно усвоили уроки французских кубистов, итальянских футуристов и русских конструктивистов и реализовали эти влияния в журналах, плакатах и иллюстрациях. Во всех областях межвоенный период оказался богатым и плодотворным для японских дизайнеров. Все большее число молодежи уезжало обучаться за рубеж, в то время как европейцы приезжали в Японию.

Из всех европейцев и американцев, посетивших Японию в первой половине XX века, архитектор Бруно Таут (1880–1938) имел наибольшее влияние на молодых архитекторов и дизайнеров в стране. После Первой мировой войны Таут, который работал архитектором в Берлине с 1904 года, приступил к утопическим проектам жилищного сообщества. Весной 1933 года Таут, спасаясь от нацистского режима, приехал в Японию, где его встретил архитектор Исабуро Уэно. Уэно взял его с собой посмотреть дворец Катсура, являющийся примером традиционной японской архитектуры. Таут был впечатлен его современностью — обнаженностью архитектуры, отсутствием деталей, простотой, чистыми линиями, совершенством пропорций, основанных на модульной системе «татами», которая была стандартной единицей японского интерьера. Он написал книгу «Япония глазами европейца», которая стала очень известной и способствовала восстановлению японского архитектурного наследия. Таут работал в нескольких архитектурных проектах Японии, но особенно — в области дизайна изделий. По-

---

сле посещения в 1933 году универмага «Мицукоси», который представлял экспериментальные творения Института промышленных искусств, Таут выступил против тенденции дизайнеров института имитировать европейские продукты вместо того, чтобы задействовать богатые художественные традиции японского ремесла. Во время своего пребывания с ноября 1933 года по март 1934 года он изложил свои идеи о разработке и производстве товаров народного потребления, исходя из практики Веркбунда.

Несколько молодых дизайнеров института, среди них — Исаму Кенмочи и Рики Ватанабе, были впечатлены его подходом: он конструировал макеты больших моделей мебели и других изделий. И особенно запомнили они слова Таута о качестве труда и призыв возвращению к традициям. В 1934 году он встретил Фузаичиро Инуэ, который предложил Тауту давать консультации в его мастерской в Такасаки, в префектуре Гумма, где он хотел возрождать местные ремесла. В течение двух лет, проведенных в Такасаки, Таут разработал более 600 объектов, в том числе мебель, лампы, подносы, тарелки. Создавая свой известный дизайнерский объект — лампу с цилиндрическим абажуром, Таут вдохновлялся формами традиционно японскими. Его визит совпал с периодом, когда японские дизайнеры были захвачены посланиями модернизма и качеством ремесла, и для них он символизировал эти идеалы.

Институт промышленных искусств Японии приглашал других зарубежных дизайнеров для консультаций и проведения конференций. Наиболее заметной была Шарлотта Перрье (род. в 1903 г.), французский архитектор, которая работала с Ле Корбюзье в Париже до войны. Она также отметила отсутствие индивидуальности современного японского ремесленного труда, который контрастирует с красотой традиционных работ. В 1941 году она организо-

вала выставку в Токио, которая называлась «Традиции, отбор и творчество». Там она выставила свои собственные произведения, вдохновленные японским искусством. Деятельность института продолжалась во время войны, несмотря на ограничения, предусмотренные законом о национальной мобилизации, касающиеся меди, железа, резины и кожи. Институт пытался найти новые материалы: экспозиция 1940 года представляла, например, обувь и мешки из кожи рыбы. В 1939–1945 годах правительство привлекло в институт самых ярких молодых дизайнеров: Исаму Кенмочи, Катсухей Тойогучи, Мосуке Йошитаке, Иватаро Койке, Дзиро Косуги, Ивао Ямаваки и Масару Кацуми (1909–1983).

Таковы этапы движения Японии к взлету графического дизайна во второй половине XX века. Япония в конце XIX — начале XX века прилагала огромные усилия для развития и продвижения по европейскому пути, училась и перенимала опыт европейских стран в развитии разных направлений дизайна — архитектуры, декоративно-прикладного искусства, текстиля, промышленного и графического дизайна. Основные предпосылки развития графического дизайна в Японии — развитие промышленности, международное сотрудничество, привлечение иностранных специалистов для развития дизайна, участие во всемирных выставках, создание творческих союзов. Развитие дизайна в Японии можно сравнить с известным японским символом — колодецем «цукубай» — круглой каменной чашей с водой для омовения рук и лица [3]. Как пишет исследователь японского дизайна Т. М. Журавская, «колодец воспринимается как символ стабильности, устойчивости и одновременно изменчивости, находящимися во взаимодействии». Круг — символ постоянного движения японского дизайна к совершенству и к устойчивости традиционного искусства и ремесла.

---

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бхаскаран Л.* Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: Арт-родник, 2007.
2. *Воронова Б. Г.* Японская гравюра XVIII — первой половины XIX века. Т. 1. Японская гравюра середины и конца XIX века. Т. 2. М., 2008.
3. *Журавская Т. М.* Стремление к совершенству: Очерки о традиционном ремесле и современном дизайне Японии. СПб., 2009.
4. *Avella Natalie.* Graphic Japan. RotoVision, 2004.
5. Design japonais, 1950–1995: [Cat. de l'Exposition, Paris, Forum du Centre Georges Pompidou, 14 fevr. — 29 avr. 1996.

## REFERENCES

1. *Bhaskaran L.* Dizajn i vremena. Stili i napravljenija v sovremennom iskusstve i arhitekture. M.: Art-rodnik, 2007.
2. *Voronova B. G.* JАponskaja gravjura XVIII — pervoj poloviny XIX veka. T. 1. Japonskaja gravjura sere-diny i konca XIX veka. T. 2. M., 2008.
3. *Zhuravskaja T. M.* Stremlenie k sovershenstvu. Oчерki o tradicionnom remesle i sovremennom dizajne Japonii. SPb., 2009.
4. *Avella Natalie.* Graphic Japan. RotoVision, 2004.
5. Design japonais, 1950–1995: [Cat. de l'Exposition, Paris, Forum du Centre Georges Pompidou, 14 fevr. — 29 avr. 1996.

*О. М. Киселева*

### ВЕЩЬ КАК ПРЕДМЕТ И ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на примере творчества Герхарда Рихтера)

*Статья посвящена актуальной теме — проблеме интерпретации предметного мира (вещи) в практике европейского искусства второй половины XX века на примере творчества немецкого Герхарда Рихтера. Особый акцент сделан на рассмотрении стилистических и семантических аспектов произведений художника, на примере фотокартин 1960-х годов, малоформатных картин середины 1960-х годов и темы свечей.*

**Ключевые слова:** Герхард Рихтер, фотореализм, предметный мир (вещи).

*О. Kiseleva*

### THE ITEM AS THE OBJECT AND CHARACTER IN THE ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY (on The Example of G. Richter's artistry)

*The article is dedicated to the live issue — the problem of the subject worlds' (the item worlds') interpretation in the practice of the European Art of the second half of the 20th century on the example of the german painter's G. Richter's artistry. The significant accent is made on the observance of the stylistic and semantic aspects of the artists' masterpieces on the example of the photopaintings of the 1960-s, small-form pictures of the middle of the 1960-s and the candle subjects.*

**Keywords:** Gerhard Richter, photorealism, subject world (the item worlds').