

К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА НА ПРИМЕРЕ ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЫ УКИЁ-Э XVIII–XIX ВЕКОВ

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. Б. Блэк*

Настоящая статья посвящена специфике организации пространства в искусстве Дальнего Востока на примере японской гравюры укиё-э XVIII–XIX вв. таких мастеров укиё-э, как Судзуки Харунобу, Тории Киенага, Китагава Утамаро, Утагава Кунисада, Тосюсай Сяраку, Кацусика Хокусай, Андо Хиросигэ, определивших своим творчеством основные этапы в развитии направления и являющихся крупнейшими его представителями.

The article is devoted to the specificity of space organisation in the art of the Far East by the example of the Japanese engraving ukiyo-e of the 18th–19th centuries by the artists Suzuki Harunobu, Torii Kiyonaga, Kitagawa Utamaro, Utagawa Kunisada, Totsuyusai Syaraku, Katsusika Hokusai, Ando Hiroshige, whose creative work determined the main stages in development of the school and who are its most important representatives.

Вся культура может быть определена как деятельность организации пространства. Выявить специфические черты организации японского культурного пространства представляется возможным, сравнивая типы миропостижения различных культурных типов. Т. Н. Снитко [5] предлагает судить о типе мыслительной организации культуры по культурным продуктам.

При попытке анализа культурных продуктов европейского и восточного типов с целью определения общей характеристики их «мышления» обозначим их как *Познание* (европейская культура) и *Понимание* (восточная культура).

Для восточного постижения мира характерна позиция погруженности в мир человека: человек понимает себя в качестве одного из элементов целого, стремится осмыслить мир в его целостности.

«В отличие от Познания, фиксируемого методологами в схемах знания, имеющих плоскостную структуру, механизм Понимания, определяемый как «работа» по связыванию разнородных элементов в ситуации Понимания, представляется формально как многомерное пространство» [5, с. 254]. В каждом конкретном случае эта методологиче-

ская установка проявляется по-разному. В Индии целью буддизма является спасение как достижение просветленного состояния сознания. В Китае – достижение «единотелесности» (*и ти*) с универсумом. Японская культура направлена на постижение смысла Небытия.

Механизм Понимания в конкретном акте Понимания может быть представлен как прорисовка пространства, позволяющая увидеть разнородные сущности в качестве единого целого.

Рассмотрим характеристики восточной культуры, обусловленные действием Понимания как базового механизма, работающего в пространстве содержания.

Идея Небытия и Пустоты как творческой потенции Бытия является смысловым основанием культуры Востока. Небытие проявляется в мире в виде изначальной силы (жизненной энергии). Понимание – работа по связыванию разнородного в некотором целостном пространстве (пространство восточной культуры). Понятия изначальной энергии и Пустоты связывают это культурное пространство. Целостность предполагает смысловое равенство составляющих целое частей.

Следующими характеристиками Понимания являются соотнесение разнородного и позиция включенности «понимающего» в понимаемое целое. Принципиально заданная взаимопринадлежность микрокосма и макрокосма приводит к тому, что постижение смысла Бытия и самого себя оказываются синонимами, а отдельные явления этих миров оказываются связаны символически. Любое произведение культуры – литературное, философское, живописное, «математическое» – получает космический смысл. Смыслы же Бытия имеют своим источником Небытие, Пустоту [5, с. 261].

Восточная культура ориентирована на космические ритмы и поэтому символична. Смысловых слоев в любом произведении обычно несколько. Акцент делается на связях между явлениями, а не на самих явлениях, возрастает роль паузы, асимметричность становится характерной чертой восточной культуры в противоположность симметрии, свойственной европейской культуре. Важным понятием японской эстетики становится уою («душевный отклик»), возникающий при созерцании произведения искусства.

Задачей художника становится установление и передача в художественном произведении некоторой эмоциональной связи с передаваемым предметом и миром. Японская лингвокультура не обязана «мыслить» абстрактными понятиями, а может развить лексику в других сферах. Накамура Хадзимэ отмечает: «...Японцы хотят видеть в феноменальном мире Абсолют, что объясняется их склонностью придавать особое значение интуитивным чувственно-восприимчивым конкретным событиям, а не всеобщим законам» [5, с. 262].

Из соотношения «одно в другом» оказывается, что для всех видов искусств законы оказываются едиными, и поэтому любое произведение искусства выводит сразу же во все пространство культуры с его едиными космическими смыслами. Религия тесно связана с искусством. Занятия искус-

ством рассматриваются как средство достижения просветления [5, с. 263].

В японской и китайской культурах значительное место занимает литература, обнаруживая философское осмысление других видов искусств. Причина этого видится в иероглифической письменности. Иероглифы «рисуют» смысл. Работа со смыслами является существенным свойством понимания. В случае восточной культуры смыслы изначально заданы и принадлежат всему культурному пространству («космические смыслы»).

Восточная культура живет как движение смыслов [5, с. 264]. Смыслы создаются в Понимании, тогда как знания операциональны и даны в виде средств и способов Понимания. Понимание всегда индивидуально и существует в виде отдельных актов. Знание определяется как «Путь». Деятельность Понимания может быть показана как связывание разнородных содержаний культуры в ситуации Понимания, осуществляемое внутри всего культурного пространства как целого.

Понимание не может транслироваться. Отсюда возникновение специальной техники «воспитания к Пониманию» (создание необходимого набора содержаний через опыт собственной жизни внутри определенной культуры, создание операционной свободы и демонстрация целостности, устранение шаблонных схем мышления и создание ситуации непонимания).

Несукуцессивность, являясь характеристикой Понимания, присуща японской культуре – мгновенное постижение сущности бытия в Дзэн, мгновенность удара в боевых искусствах, мгновенность создания рисунка *суми-э*, написания стихотворения (трех- или пятистишья).

Момент рефлексии является важным условием Понимания. Предельная степень рефлексии есть акт Понимания, в котором постижение смысла Бытия определяется как просветление.

Космическое осмысление мира принадлежит всему культурному пространству.

Выход к неким изначальным смыслам культуры полагается иероглифическими средствами как возможность Понимающей работы внутри заданного культурой пространства смыслов. Для японской культуры последнее является особенно важным.

Суть предмета искусства есть строение его пространства. Художественное произведение есть организованное единство его изобразительных средств: цветов, линий, точек, геометрических форм, которое имеет схему построения – композицию. Искусство есть символ реальности. Символ как сущность и энергия есть то, что больше себя. Произведение искусства – познавательная возможность соприкосновения с большим, своеобразное окно в другую реальность.

Проблема пространства в искусстве Дальнего Востока представляется тесно связанной с особенностями географического, исторического положения стран региона, их контактами и взаимовлиянием во всех сферах. Подчеркнем в этой связи важность приобщения Японии к существующим в Китае религиозно-философским системам даосизма, конфуцианства и буддизма и их адаптации к уже имеющимся архаическим миропредставлениям.

Китайская художественная система была усвоена и адаптирована японской художественной традицией. Принцип гармонического отношения Природа – человек является основным для японского искусства.

В японском искусстве сложившиеся традиции организации пространства и переосмысленные нововведения нашли отражение в искусстве гравюры на дереве. Статья посвящена японской гравюре укиё-э XVIII–XIX вв. таких мастеров укиё-э [6, с. 4–6], как Судзуки Харунобу, Тории Киёнага, Китагава Утамаро, Утагава Кунисада, Тосюсай Сяраку, Кацусика Хокусай, Андо Хиросигэ, определивших своим творчеством основные этапы в развитии направления и являющихся крупнейшими его представителями.

Выделим общие закономерности и некоторые особенности построения пространства в гравюрах вышеназванных мастеров, передающее духовное пространство через конкретный художественный образ, и черты, являющиеся национальной принадлежностью японского искусства.

Принципы организации пространства, свойственные японскому искусству, следующие: свобода композиции; ритмическое организующее начало; роль незаполненного фона, пустоты; фрагментарность, кадрирование; срезанные краем листа фигуры; укрупненные детали переднего плана; значительная роль асимметрии; условность построения пространства; высокий горизонт; множественность точек зрения; меняющаяся по характеру линия, передающая движение фигуры и ее объемность, смысловое наполнение линии; иероглифичность и кистевая техника; подпись на листе, подчеркивающая плоскостность изображения и ее роль; трехплановое построение пространства картины; контраст белого и черного (неразрывное единство двух первоначал, стремление к воссоединению, гармонии целостного мироздания: *инь* и *ян* – по-японски: *ин* – *ё*); декоративное начало; отказ от глубины пространства; подвижная точка зрения; ракурсы; движение; условность цвета; недосказанность; незавершенность – были использованы мастерами укиё-э XVIII–XIX вв., переосмыслены и дополнены современным содержанием достижения предшествующих мастеров и школ.

XVII–XIX вв. знаменовались сложением городской культуры и развитием самобытных черт, ставших впоследствии выражением национальных особенностей всей японской художественной культуры позднего средневековья.

Вторая половина XVIII в. – классический период гравюры укиё-э, который представляет возникновение новых стилей.

Развитие искусства и изменение мировоззрения обусловили сложение трех «больших» стилей укиё-э [3]. Отсюда ориентацией на классическое искусство древности

стиль Судзуки Харунобу явился первым «большим» стилем *нисики-э* (парчовый стиль) – (1760–1770 гг.).

Судзуки Харунобу слегка намечает объем своих фигур, фон изображает в лаконичной манере, строго отбирая отдельные детали, наиболее ярко и лаконично характеризующие место действия. Передачу эмоционального состояния жанровых сцен художник осуществлял, выстраивая линейный ритм в композиции, определяя отдельные цветовые акценты, используя общую гамму мягких, чистых тонов.

В работах Харунобу сочетается открытая чувственность городской культуры с интеллектуальными эмоциями, приближенными к классической поэзии и старой живописи [1]. В портретах женщин, в большинстве куртизанок, Харунобу применил метод идеализации, подсознательно сравнивая их с образами женщин Ямато-э двора Хэйан.

В 1780 г. утверждается стиль Тории Киёнага, характеризующийся размеренной повествовательностью. Пространство Тории Киёнага по сравнению с пространством в работах Судзуки Харунобу становится более широким. Пространство гравюры организуют многофигурные композиции с пейзажным фоном или изображения группы людей в естественных и непринужденных позах на открытых верандах или в интерьерах. Тории Киёнага первым начинает передавать атмосферные эффекты. Сцены на открытом воздухе – его высшее достижение. Мастер использует так называемую угловую перспективу.

Третий «большой» стиль связан с именем Китагавы Утамаро, прославленного своими «большими головами» (или «длинными шеями»), погрудными изображениями красавиц в 1790-х гг. Китагава Утамаро развивает главную тему художников *укиё-э* – область человеческих чувств. Пространство гравюры – полуфигурная композиция. Утамаро максимально приближает и укрупняет изображение, дает его вне изобразительной среды, акцентирует внимание на дета-

лях, отличных от сложившегося типа. Художника интересует не характер человека, а его определенное душевное состояние, сложная гамма человеческих переживаний, всегда остающаяся в пределах гармонического звучания.

Мастера больших стилей работали в основном в жанре *бидзин-га*, но были не менее талантливые мастера, специализирующиеся на театральной гравюре: Кацукава Сюнсе и его ученики (1760–1780 гг.), Тосюсай Сяраку (1790-е гг.). Тосюсай Сяраку использует полуфигурные композиции в $\frac{3}{4}$. Художественная манера Сяраку представляется резко индивидуальной. Для него характерны: обобщенный контур лица, доведенный в своей характерности до карикатуры, выразительная линия рта как условной петли с красным пятном языка, опущенная книзу, резко очерченная с черными треугольниками в углах – для передачи экспрессии. Впервые Тосюсай Сяраку делает фон темным, создавая напряженную эмоциональную среду.

В начале XIX в. складывается стиль гравюры позднего периода.

Новое в *якуся-э* – особый тип театрального портрета – внес Утагава Кунисада, изображающий актера в конкретной роли конкретной пьесы, в конкретных обстоятельствах.

Творчество Кацусика Хокусая и Андо Хиросигэ [2] представляют особую страницу в развитии *укиё-э*, связанные развитием пейзажа и с решением следующих художественных проблем: новой концепции пространства с применением линейной перспективы, освоения светотени, органично соединенными с японской художественной традицией. Творчество Андо Хиросигэ носит камерный характер. Пространство Кацусика Хокусая шире пространства Андо Хиросигэ и связано с поисками новых отношений Природа – человек, философским осмыслением мира.

В заключение отметим необходимость учитывать взаимодействие восточной и западной художественных систем. Японское

искусство оказало значительное влияние на развитие европейского искусства. Художники Э. Мане и В. Ван Гог, П. Гоген, Дж. Уистлер, художники группы «Наби» (П. Боннар), К. Моне, Ж. Сёра, Э. Дега, П. Синьяк, Г. Климт, Э. Мунк, в русском искусстве: В. Э. Борисов-Мусатов, И. Я. Билибин, К. А. Сомов, А. П. Остроумова-Лебедева, Д. И. Митрохин, О. Г. Верейский обращались к восточному искус-

ву как источнику для творческих исканий [4, с. 374].

В истории мирового искусства принято говорить о взаимовлиянии искусств в большей или меньшей степени в зависимости от исторической ситуации на протяжении всего существования искусства. Западное искусство также имело влияние на искусство Дальнего Востока и в смысле освоения приемов передачи пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Michener J. A.* The Floating World. The story of Japanese Colour Prints. London: Secker & Warburg, 1954.

² *Lane R.* Images from the Floating World / The Japanese Print Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e. Oxford, London; Melbourne: Oxford University Press, 1978.

³ До XVI в. слово «укиё» имело значение «бренный», «суетный» мир; впоследствии, начиная с периода Эдо, оно употреблялось в значении «модный, современный». В эти годы сложилась так называемая литература действительности – современный роман «укиёдзоси», современное искусство «укиё-э», появилось выражение «модный облик» – «укиёсугата»... (По кн.: *Воронова Б. Г.* Кацусика Хokusай. Графика. М.: Искусство, 1975).

⁴ *Николаева Н. С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М.: Изобразит. искусство, 1996.

⁵ *Снитко Т. Н.* К вопросу о специфике организации японского культурного пространства // История культуры Японии: Сб. ст. / Отв. ред. д. ф. н. В. М. Алпатов. М.: Институт востоковедения РАН – Издательство «Крафт +», 2001.

⁶ *Успенский М. В.* Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997.