

А.Ю. ПАЮК

Аспирант СПбХПА им. А.Л. Штиглица

e-mail: payuk_a93@mail.ru

A.Y. PAYUK

*Postgraduate student of the St Petersburg Stieglitz State Academy
of Art and Design*

e-mail: payuk_a93@mail.ru

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЖАНРА БИДЗИН-ГА В ГРАВЮРЕ СИН ХАНГА

THE REVIVAL OF BIJIN-GA IN SHIN HANGA PRINTS

Портреты красавиц, или бидзин-га, всегда занимали важное место в японском изобразительном искусстве. Наиболее известные примеры можно найти в гравюре укиё-э. Ее традиции и по сей день являются одним из ярких символов японской культуры, однако на рубеже XIX–XX вв. они оказались вне проводившегося в стране курса на модернизацию. Движение син ханга («новая гравюра») родилось как попытка методами современного искусства возродить внимание к наследию укиё-э, в том числе и гравюры бидзин-га.

Portraits of beautiful women or bijin-ga have always taken an important place in Japanese art. The most well-known examples can be found in the ukiyo-e woodblock prints. Nowadays it's traditions are staying as one of the main symbols of Japanese culture. However, at the turn of the XIX–XX centuries they were outside of the country's course of modernization. The shin hanga movement (new prints) was born as an attempt to revive the legacy of the ukiyo-e such as bijin-ga using the modern art's methods.

Ключевые слова: японское искусство, гравюра, женский портрет, бидзин-га, новая гравюра, син ханга.

Keywords: Japanese art, woodblock print, female portrait, bijin-ga, new prints, shin hanga.

Одним из самых популярных жанров в японском изобразительном искусстве является бидзин-га (изображения красавиц). Женские портреты, появлявшиеся на гравюрах, стали символом классической японской красоты и получили всемирную известность вследствие пристального внимания со стороны европейских коллекционеров и художников второй половины XIX в.

Этим изображениям соответствовал комплекс определенных эстетических и социальных представлений, которые лежали в основе такого явления, как гравюра укиё-э. Глубоко национальное искусство «изменчивого мира» открыло для иностранцев своеобразие культуры Японии, однако на фоне того, как страна все больше склонялась в сторону западных нововведений, оно постепенно приходило в упадок. В условиях активной модернизации искусство находилось в противоречии между традицией и инородными тенденциями, что приводило к возникновению новых художественных практик.

Так, на рубеже XIX–XX вв. появились художники, которые приняли попытки возрождения гравюры укиё-э в формах, диктуемых современной обстановкой. Ими были представители направления син ханга («новая гравюра»), где главным принципом считалось поддержание проверенных подходов укиё-э вместе с внедрением подчеркнутых у Запада принципов передачи объема и пространства. Соответственно, происходило и обновление жанра бидзин-га. И здесь необходимость выработки актуальных выразительных средств сочеталась с формированием нового женского образа, обусловленного изменением роли женщины в японском обществе.

Изначально становление жанра бидзин-га было тесным образом связано с развитием городской культуры эпохи Эдо, когда искусство стало обращаться к темам, взятым из повседневной жизни, к тому, что было доступно и понятно более широкому кругу людей. Художественная жизнь горожан концентрировалась вокруг «веселых кварталов», героями которых были простые торговцы, актеры, гейши и куртизанки. Именно на внимании к простым жизненным радостям слагалось своеобразие гравюры укиё-э и, в частности, бидзин-га.

В рамках городской культуры женская красота могла быть описана через особую эстетическую категорию — ики. Этот весьма многозначный термин понимался как «хороший вкус», «простой», «утонченный», «элегантный», «стильный», а в конкретных случаях — «изысканная

женственность». Согласно М.Герасимовой, «все (человек, предмет, ситуация, явление), что обладало яркой выраженностью какого либо свойства (вне зависимости от его положительности или отрицательности) могло восприниматься как образ, как воплощение чего-либо: нежности, смелости, благородства, распутности, франтовства, хитрости, бескорыстия и т.д., и характеризоваться как обладающее ики» [1]. Таким образом, красавицы из «веселых кварталов» также становились источником ики, что подчеркивали авторы гравюры в жанре бидзин-га. В данных произведениях физическая красота воспевалась наравне с изяществом манер и образованностью, которыми обладали обитательницы популярных увеселительных заведений.

С другой стороны, общественная значимость многотиражной гравюры укиё-э заключалась в ее способности быстро распространять ту или иную информацию. В случае гравюры бидзин-га, это был доступный способ рассказать о последних изменениях моды, о знаменитых красавицах, а также курьезных случаях из жизни «веселых кварталов». Эту особенность подробно анализирует М.Успенский, отмечая, что идеализированные образы бидзин-га задумывались не столько как реклама той или иной особы, сколько заведения, где она служила [2].

Рассмотренная специфика японской гравюры оставалась неизменной на протяжении долгого времени, однако на рубеже XIX–XX вв. «веселые кварталы» уже не были овеяны тем ореолом почитания. Гейши и куртизанки переставали быть законодательницами мод так же, как постепенно уходило на второй план и искусство укиё-э. Как пишет Б.Денике, в этот период «ксилография не представляет собой единого, вполне однородного явления, но развивается и видоизменяется вместе со всем японским искусством в целом» [3]. Бурный технологический рост Японии порождал немало противоречий в культурной среде, основанных на взаимоотношениях традиционных основ и движения в сторону европеизации.

Художники обратили внимание на наследие укиё-э как на источник национальной идентичности, с помощью которого можно было бы достойно представлять японскую культуру на Западе. При этом они ставили перед собой задачу поиска современных форм и средств, отвечающих веяниям времени. На основе сочетания обозначенных принципов и возникло направление графики син ханга, основателем которого считается видный издатель Ватанабэ Сёдзабуро (1885–1962). Именно он смог собрать вокруг себя талантливых мастеров и сформиро-

вать новый образ японской гравюры. В отличие от графики сосаку ханга («творческая гравюра»), где автор лично избирал сюжет и отвечал за все этапы создания произведения, син ханга не была столь радикально новаторской. Она сохранила устоявшиеся в укиё-э жанры, а также ремесленный принцип разделения труда, но, вместе с тем, обогатилась реалистическими приемами светотени и перспективы. Более того, некоторые из авторов «новой гравюры» были еще и живописцами. Иногда они даже копировали один и тот же сюжет и в гравюре, и в живописи, например, на шелковых свитках. Это позволяет разглядеть в графике син ханга живописное начало. От ранних образцов ее отличают более тонкие и плавные линии, изящные цветовые переходы.

Благодаря расширению спектра изобразительных средств, «новая гравюра», пусть в чем-то и сохраняя свой прикладной характер, стала по-настоящему художественным произведением. Она впервые начала появляться на выставках, тем самым утверждая свои эстетические качества. Мастера, благодаря разносторонним знаниям об искусстве, позволяли себе в большей степени проявлять индивидуальность, выражать субъективное переживание по отношению к изображаемому предмету, в том числе, и при создании женского образа.

Начиная с периода Мэйдзи, в Японии зарождалось новое отношение к проблемам человеческой личности, в частности, трансформировалось и самосознание женщины. В ходе активной урбанизации многие женщины покидали сельскую местность и приезжали в крупные города, становясь частью зарождающегося нового городского класса, наиболее восприимчивого к преобразованиям. Японки впервые выступили за отстаивание своих прав, задумались о том, какое место они могут занимать в современном мире. На рубеже XIX–XX вв. японским женщинам была предоставлена возможность иметь работу и получать независимый доход, а также возникли специализированные издания и общественные объединения, где широко обсуждались различные аспекты жизни женщин. В этой связи происходил отход от патриархального образа японской красоты, выразившийся через изменения в моде и поведении японок времен Мэйдзи и Тайсё. Примечательно, что моделями для художников часто служили уже не гейши, а женщины иных профессий — официантки, горничные или актрисы.

Неудивительно, что все эти перемены прослеживаются и в изображениях женщин на гравюрах син ханга. Здесь примером может

послужить лист «Женщина в Акаси-тё, Цукидзи» (Акаси-тё: цукидзи) (1931) (рис. 1). Его автор — выдающийся представитель «новой гравюры», а также художник направления нихонга Кабураки Киёката (1878–1972). Изображенная им женщина в черной накидке носит характерную для эпохи Мэйдзи прическу сокухацу, подражавшую западному стилю. По сравнению с традиционными типами японских причесок, она была более лаконичной и легкой в исполнении, что как нельзя лучше подходило для повседневного использования. Немного вытянутые пропорции фигуры сочетаются с тонкой проработанностью позы и черт лица. Конфликт старого и нового подчеркивает еще и то, что женщина, делая шаг вперед, оглядывается в сторону виднеющихся вдали традиционных рыбацких лодок, являющих собой растворяющийся мир прошлого.



Не менее значимые произведения в жанре бидзин-га оставил Хасигути Гоё (1880–1921). Этот мастер высоко ценил искусство мастеров укиё-э эпохи Эдо, таких как Китагава Утамаро (1753–1806) и Судзуки Харунобу (1724–1770), и даже был автором нескольких альбомов с копиями старинных гравюр. Помимо того, Хасигути изучал западную живопись в Токийской школе изящных искусств, отчего в его работах отчетливо прослеживается влияние двух художественных традиций. В этом смысле особо показательно появление в графике син ханга обнаженной натуры, как на листе «Женщина в ванной» (ёкудзё: но онна) (1915) (рис. 2). Известно, что в японском искусстве крайне редко можно встретить изображение нагого тела, в то время как соприкосновение с европейской культурой привнесло новое понимание телесности как воплощения красоты. Так, обозначенная работа Хасигути говорит о знании анатомии и пропорций, при этом, в образе героини присутствует некоторая меланхоличность, погруженность внутрь себя,



Рисунок 1. Кабураки Киёката. Женщина в Акаси-тё, Цукидзи. 1931

Рисунок 2. Хасигути Гоё. Женщина в ванной. 1915



Рисунок 3. Хасигути Гоё. Пудрящаяся женщина. 1918



Рисунок 4. Кобаякава Киёси. Подвыпившая. 1930



Рисунок 5. Кобаякава Киёси. Алая помада. 1931

что уже свойственно мировоззрению Востока. В целом, тема женщины, совершающей свой туалет, отсылает к классическим произведениям бидзин-га. Например, один из самых известных листов Хасигути «Пудрящаяся женщина» (кэсё: но онна) (1918) (рис. 3) сразу же напоминает сходный сюжет с гравюры Китагавы Утамаро, но, вместе с этим, он разительно отличается, благодаря реалистическому способу передачи фигуры, отказу от нарочитой декоративности.

Еще больше современных атрибутов в образе женщины добавляли представители следующего поколения мастеров син ханга. Среди них выделяется ученик Кабураки Киёкаты — Кобаякава Киёси (1899–1948). В отличие от своих современников, таких как Хасигути, он пытался не создать романтизированный и эфемерный образ красавицы, а сделать его максимально конкретным и актуальным. Серия самостоятельных гравюр «Современная косметика» (киндай дзисэй сё: но ути) стала открытием нового эмансипированного типа женственности, символом которого стала так называемая «современная девушка», или модан гару (от англ. modern girl). Излюбленными местами для нее были танцевальные залы, универмаги, кафе, характеризовавшие урбанизирующийся мир Японии 1920–1930-х гг. Это было время, когда получило распространение кино, джаз и многие другие признаки приходящей с Запада атмосферы «ревущих двадцатых». Обретая экономическую независимость, модан гару

уделяли больше внимания удовлетворению личных потребностей — они любили развлечения, одевались по последней моде и одобряли свободную любовь. Именно такова героиня, изображенная на гравюре Кобаякавы под названием «Подвыпившая» (хороёй) (1930) (рис. 4). Короткая стрижка и открытое платье выдают в ней законодательницу мод, а кокетливый взгляд, чувственно приоткрытые губы, расслабленная поза отдают практически роковой притягательностью. На столе перед девушкой стоит бокал с коктейлем, в руках она сжимает сигарету, что выглядело вызовом в глазах японского общества того времени. Дополнением ко всему служат эффектные контрасты насыщенных синих и красных оттенков.

Героиня другого портрета из серии «Алая помада» (кутибэни) (1931) (рис. 5) глядит на себя в небольшое зеркало, подкрашивая губы. Она пользуется западной косметикой и носит крупные украшения. Выразительная линия бровей, завитые волосы и вставленный в них цветок розы делают девушку немного похожей на испанку. У западного зрителя она, скорее всего, вызовет ассоциации с небезызвестной Кармен.

Образ модан гару не получил широкого распространения в «новой гравюре», однако он наиболее красноречиво подтверждает мнение специалистов о том, что «син ханга создавала новый тип бидзин-га, в котором качества, ассоциируемые с традиционной женственностью, демонстрируемой укиё-э, смешивались с современными стилями в искусстве и моде» [4]. Тем не менее, в этих гравюрах сохранялась некоторая мечтательность и томность.

Таким образом, работы указанных авторов бидзин-га, несомненно, свидетельствуют о свежих тенденциях в японской графике, однако нельзя не говорить о присутствии в них определенного ностальгического шарма, который всегда старалось поддерживать движение син ханга. Многообразие эмоциональных состояний, передаваемое через женскую красоту, строилось на основе традиционных эстетических принципов, таких как ики. Японская культура хранила воспоминание о национальном типе красоты, что порождало двойственность между исконной и вестернизированной женственностью.

Хотя движение син ханга представляло собой один из наиболее консервативных видов японской графики, оно не было чуждо модернистским тенденциям в японском искусстве начала XX в. Его представители живо откликнулись на изменения в творческой среде и в обществе в целом. Сохраняя лучшие традиции гравюры укиё-э, они создали ее со-

временную интерпретацию, которая выражала национальную идентичность с помощью инновационных изобразительных приемов.

Так, работы в жанре бидзин-га показывают, что создаваемый «новой гравюрой» женский образ, будучи все также воплощением традиционных представлений о красоте, вкусе и изысканности, становился приближенным к реалиям своего времени. По мере того как менялось положение женщины в японском обществе, менялся и ее внешний облик. Популярный тип женственности постепенно смещался от обительницы «веселых кварталов» в сторону условной городской жительницы, рожденной под влиянием модернизации.

Примечания:

1. *Герасимова М.П.* От эпохи Эдо до наших дней. Эстетический идеал городской культуры // Японские исследования. 2016. № 4. С. 38.
2. *Успенский М.В.* Из истории японского искусства. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. С. 99.
3. *Денике Б.П.* Японская цветная гравюра. М.: Изогиз, 1935. С. 152.
4. *Brown K.H.* Shin-hanga: new prints in modern Japan. Los Angeles: Los Angeles County museum of art in assoc. with Univ. of Washington press, 1996. P. 59.

Библиография:

1. *Герасимова М.П.* От эпохи Эдо до наших дней. Эстетический идеал городской культуры // Японские исследования. 2016. № 4. С. 36–54.
2. *Гришелева Л.Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века). М.: Наука, 1986. 286 с.
3. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия Т. 5. Финикия — Япония. М.: Советская энциклопедия, 1981, 720 с.
4. *Денике Б.П.* Японская цветная гравюра. М.: Изогиз, 1935. 198 с.
5. *Успенский М.В.* Из истории японского искусства. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. 142 с.
6. *Brown K.H.* Shin-hanga: new prints in modern Japan. Los Angeles: Los Angeles County museum of art in assoc. with Univ. of Washington press, 1996. 119 p.
7. *Mirviss J.B.* Printed to Perfection. Twentieth century Japanese prints from the Robert O.Muller collection. Amsterdam: Hotei Publishing, 2004. 130 p.
8. *Smith L.* Japanese Prints 1868–2008 // Since Meiji: perspectives on the Japanese visual arts, 1868–2000. Ed. by Rimer J.T. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012. P. 361–407.