

U S S R A C A D E M Y O F S C I E N C E S
G E O G R A P H I C A L S O C I E T Y O F T H E U S S R
O R I E N T A L C O M M I S S I O N

COUNTRIES AND PEOPLES OF THE EAST

Under the general editorship
of D. A. O L D E R O G G E, Corresponding Member
of the U S S R
Academy of Sciences

VOL. VI

COUNTRIES AND PEOPLES OF THE PACIFIC BASIN



NAUKA PUBLISHING HOUSE
Central Department of Oriental Literature
M O S C O W 1968

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО СССР
ВОСТОЧНАЯ КОМИССИЯ

СТРАНЫ И НАРОДЫ ВОСТОКА

Под общей редакцией
члена-корреспондента АН СССР
Д. А. ОЛЬДЕРОГГЕ

ВЫПУСК VI

СТРАНЫ И НАРОДЫ БАССЕЙНА ТИХОГО ОКЕАНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1968

В. Т. Дашкевич

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЛАКИ ЯПОНИИ XVIII в.

Удивительное искусство японских мастеров, создавших немало уникальных по своим техническим и художественным особенностям изделий из лака, уже столетие продолжает вызывать изумление европейцев. В конце XIX — начале XX в. острый интерес к Японии вообще и к ее художественному ремеслу в частности определил широкие рамки коллекционирования японских лаков, приведшего к созданию в это время крупных коллекций в Париже, Лондоне, Берлине, Гамбурге, Нью-Йорке и т. д. К этому же времени относится появление коллекций в России, находящихся сейчас в Музее искусства народов Востока в Москве, в Эрмитаже и Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого в Ленинграде. Русские коллекции до сих пор не публиковались и ждут своего исследователя. Настоящая статья — первая публикация наиболее характерных образцов художественного лака Японии XVIII в., хранящихся в Эрмитаже.

Коллекция японских лаков в Государственном Эрмитаже не очень велика, но разнообразна. Ее относительно широкие хронологические рамки — XIV—XX вв. — делают коллекцию самой значительной среди таких же в нашей стране. Единичность памятников XIV—XVI вв., малочисленность образцов XVII в. восполняются хорошим подбором вещей XVIII в., демонстрирующих главные развивающиеся в это время школы и стили, в частности знаменитую школу известного художника Огата Корин, отсутствующую, как правило, в других музейных собраниях страны¹.

Ядром нашего собрания послужила переданная в 1926 г. коллекция музея училища Штиглица. Судя по архивным данным, она приобреталась в Париже у известных антикваров — Бинга и Лянгвэйля. Случайный характер других поступлений из Госфонда и из частных коллекций пополнил наше собрание вещами XIX в., среди них многие сделаны на экспорт в Европу. И наконец, последнее значительное пополнение — изделия из лака современных мастеров, приобретенные Советским правительством в Японии в 1957 г.

Состав хранящихся в Эрмитаже вещей разнообразен по назначе-

¹ Исключением является чайница с подписью Корин, находящаяся в Музее искусства народов Востока в Москве (О. Н. Глухарева, *Огата Корин*, — «Искусство Японии», М., 1963, стр. 83—98).

нию, что также выделяет коллекцию музея. Наибольшей полнотой отличаются вещи XVIII в., связанные с различными сторонами жизни и быта средневековой Японии, начиная с культовых статуй и кончая вещами чисто практического назначения. Это — мебель (столики, сундуки), чайная утварь (поставцы, чайники, подносы, чашки, ароматницы); это — предметы личного пользования (различного рода шкатулки: для письменных принадлежностей, для зеркал, бумаг, печатей, мелочей, гребни, шпильки); это — доспехи, седла, ножны. В основном это дорогие лаки «макиэ», прекрасно отполированные, тщательно изготовленные, с применением золота и серебра, рассчитанные на зажиточные слои населения². Для нас эти изделия представляют наибольший интерес как произведения прикладного искусства, созданные известными мастерами, дающие возможность в сопоставлении с вещами зарубежных коллекций³ составить картину развития этого вида искусства в XVIII в.

Художественно-технический анализ лаков нашей коллекции и сравнение с опубликованными материалами зарубежных коллекций позволяют, во-первых, выявить, чем новым в истории лаков отмечен XVIII в., а во-вторых, дать оценку этих явлений с точки зрения развития искусства лака в целом.

В Японии с конца XVII—XVIII в. — периода наивысшего расцвета городов и городской культуры — круг заказчиков лаков необычайно расширился за счет богатой торгово-ростовщической буржуазии⁴, фактически державшей в своих руках «шнурки от кошель», юридически же относившейся к самому низшему сословию в государстве сёгунов Токугава. Экономическая независимость торговой верхушки позволяла ей пренебрегать жесткой мелочной регламентацией всех сторон жизни, установленной для нее сёгунами Токугава, запрещающими роскошь и применение драгоценных металлов. Политически бесправное, богатое купечество стремилось утвердиться, окружая себя предметами роскоши, на что имело привилегию лишь высшее сословие. Характерно в этом смысле высказывание персонажа — купца Тахэя — в одной из пьес известного драматурга того времени Тикамацу: «Я горожанин, длинного меча никогда не носил. Зато дома у меня немало найдется серебра, полновесного серебра. Я полагаю, что блеск моего серебра может затмить блеск любого клинка»⁵. Купеческая верхушка вела жизнь, в которой заботы о пополнении денежного мешка уживались с весьма гедонистическими настроениями.

Из наблюдений европейцев, живших в Японии в то время, известно, что большая часть золота и серебра шла на изделия из лака⁶.

² Подробно об истории и технике лаков «макиэ» см. следующие работы: J. G. Rein, *Japan*, Bd II, Leipzig, 1886, pp. 400—448; F. Brinkley, *Japan, its History Arts and Literature*, vol. 7, Boston, Tokyo, 1907, pp. 349—354; K. Tomita, *The Museum Collection of Japanese Gold Lacquer of the Museum of Fine Arts*, vol. XXIV, Boston, 1926, № 143, pp. 41—42; Г. Савагuti, *Японские изделия из лака*, Токио, 1933, стр. 597—613 (на яп. яз.); М. Гонроку, *Разговор о лаке*, Токио, 1965, стр. 60—104 (на яп. яз.).

³ E. Strange, *Catalogue of Japanese Lacquer in Victoria and Albert Museum*, Boston, 1926; E. Mène, *Catalogue des laques du Japon*, Paris, 1913; S. Bing, *Collection S. Bing*, Paris, [s. a.]; O. Kummel, *Ostasiatisches Gerat*, Berlin, 1925; G. Migeon, *Chefs-d'oeuvre d'art Japonais*, Paris, 1905; Ch. Gillot, *Objets d'art et Peintures d'Extrême Orient*, Paris, 1904; «Art Treasures of Japan», vol. 1—2, Tokyo, 1960.

⁴ С. Окуда, *Очерки истории прикладного искусства Японии*, Токио, 1936, стр. 61 (на яп. яз.); Х. Тюдзабуро, *Культура средних веков в Японии*, Токио, 1955, стр. 322 (на яп. яз.); K. Okakura, *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*, London, 1905, pp. 199—204.

⁵ «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей», — М. Тикамацу, *Драмы*, М., 1963, стр. 375.

⁶ В. Диксон, *Япония*, СПб., 1871, стр. 344.

Памятники городской культуры часто свидетельствуют о наличии изделий из лака, в том числе лаков «макиэ», в быту городской буржуазии. Они упоминаются в новеллах Ихара Сайкаку; в гравюрах Укиё-э XVIII в. горожанки изображаются в окружении лаковых вещей — столов, подставок для кимоно, шкатулок для свитков, для письменных принадлежностей, различного рода туалетных принадлежностей, включая гребни и шпильки.

Несомненно, факт расширения круга заказчиков лаков «макиэ» не мог не отразиться на его искусстве. Более того, наблюдается прямая зависимость этого искусства от вкусов городской буржуазии, для которой, в противоположность эстетическим взглядам феодалов, все стороны повседневной жизни приобретают художественную ценность, а это повлекло за собой чрезвычайное расширение тематики, появление новых жанров в изобразительном декоре и связанное с этим художественно-техническое совершенствование лаков.

Вызванный пробуждением третьего сословия качественный скачок в мировоззрении отразился в полной мере еще во второй половине XVII в. в литературе, поэзии, драматургии и изобразительном искусстве. В косном, дорогом искусстве лака этот скачок, по моим наблюдениям, стал проявляться лишь в XVIII в. Крупнейший специалист по прикладному искусству Японии проф. Окуда считает, что влияние городского сословия сказывается в общем упадке искусства лака и непонимании красоты материала⁷. Результаты же анализа эрмитажных вещей говорят об обратном, а именно — в XVIII в. происходит расцвет этого искусства. Это выразилось в том, что даже в условиях пропаганды сёгунами Токугава китайской культуры, чжусианства и китайского влияния в искусстве в лаках получает широкое воплощение стремление к национальным формам, видам, сюжетам, технике.

В это время возникают новые и интенсивно развиваются ранее созданные национальные формы, тесно связанные с развитием городской культуры со всем ее своеобразием. Так, в связи с распространением в городской среде обычаев устройства пикников и чайных церемоний появляются специальные лаковые коробки с ручками, легкие и удобные для переноски, содержащие наборы тарелок, коробочек для завтраков, контейнеров для сакэ, чайники, выполненные из лака, и различного рода чайная утварь.

Кроме того, широко используются среди горожан предметы, ранее предназначавшиеся лишь для высших сословий: это — уже упомянутые шкатулки (квадратные или прямоугольные в плане, с крышкой, в которых хранятся письменные принадлежности — тушь, камень для ее растирания, металлический сосуд для воды, кисти, нож) и инро (носимый на поясе набор эллипсовидных в плане, вставляемых друг в друга коробочек, объединенных шнуром), предназначенный для ношения мелочей: печатей, лекарств и т. д. Инро такой формы появились в XVII в., но среди горожан распространились в XVIII в.⁸

Хотя некоторые исследователи утверждают⁹, что влияние Китая на искусство лаков в это время очень сильно, материалы сравнительного анализа известных нам лаковых вещей XVIII в. говорят об обратном. В коллекциях относительно мало произведений с признаками явного влияния китайских лаковых форм и техники (имеется в виду техника красного резного лака) и совершенно отсутствуют красолаковые круг-

⁷ С. Окуда, *Очерки истории прикладного искусства Японии*, стр. 116.

⁸ E. Strange, *Catalogue of Japanese...*, pt II, pp. VII—XII.

⁹ Ibid., pt I, p. 52.



Шкатулка с ирисами, подписанная Корин.
Вид сверху

лые блюда и прямоугольной формы шкатулки, распространенные в Китае. Наоборот, обращает на себя внимание, как никогда прежде, широкое применение изобретенной в Японии техники «макиэ», многочисленные и сложные приемы которой завоевали признание даже на родине лака — в Китае — еще в XV в., куда они вывозились наряду с прославленными японскими мечами¹⁰. В основе композиции «макиэ» лежит сопоставление зеркально отполированного черного лака с поверхностью, редко, густо или почти сплошь усыпанной золотой пудрой или неправильной формы золотыми «опилками», или инкрустированной кусочками золота; сопоставление золотого лака с другими материалами или гладкой поверхности с рельефной, моделированной.

Благодаря многообразному применению и сочетанию этих приемов в XVIII в. в полной мере расцвело искусство изображения на лаках всевозможных композиций, в отличие от преобладавшего в предшествующие периоды орнаментального украшения, реже геометрического и чаще — растительного характера. Зачатки таких изобразительных композиций на лаках можно наблюдать еще в поздний период Хэйан — XII в.¹¹. Своим происхождением они, несомненно, обязаны возникшей в то время чисто национальной школе живописи Ямато-э. Судя по большой группе вещей XVIII в., выделяющейся из нашей коллекции и близкой вещам из других музеев, образно-художественный строй живописи Ямато-э, часто создававший свои композиции на сюжеты клас-

¹⁰ Н. Такая, *Очерки социально-экономической истории Японии*, т. 12, Токио, 1942, стр. 18 (на яп. яз).

¹¹ S. Lee, *Japanese Decorative Style*, New York, 1961, p. 41; «Art Treasures of Japan», vol. I, pl. 234—236.

сической средневековой литературы и поэзии, получил новую интерпретацию в лаках XVIII в.

Так, одним из любимых сюжетов этого времени были ирисы, воспетые в лирической повести «Исэ моногатари», классическом произведении XI в. Этот сюжет и вдохновил автора прямоугольной шкатулки с ирисами, хранящейся в Эрмитаже. На шкатулке изображен не весь сюжет, а лишь отдельная деталь, которая должна вызвать у зрителя соответствующие литературные ассоциации. В характере композиции и в особенности в ее трактовке ясно ощущается влияние приемов живописи Ямато-э.

На хорошо отполированном сплошном золотом фоне верхней крышки и боковых стенок в рельефе выполнена единая композиция, подчеркивающая вытянутую форму шкатулки: устремленные вверх цветы и листья ирисов, инкрустированные свинцом и перламутром. Лишь плавные изгибы широко раскинувшихся лепестков смягчают сильный ритм вертикалей вытянутых стеблей и листьев. Лаконизму композиции соответствует и построенный на сопоставлении колорит всего лишь трех тонов. Сочетание серой матовой поверхности свинца, фиолетово-зеленых переливов крупных пластин перламутра и золотого фона придает шкатулке необыкновенную декоративность. На внутренней стороне коробки, украшенной «хирамэ», в круг вписаны иероглифы, означающие имя Огата Корин (конец XVII — начало XVIII в.), ведущего художника декоративной школы живописи, возродившей принципы живописи Ямато-э в соответствии со вкусами процветающей городской буржуазии.

Выработанные им декоративные принципы, основанные на ритмических повторях, на разнообразных силуэтах, частично перекрывающих друг друга, совмещались с внедрением смелых цветовых сочетаний новых материалов (свинец, олово с золотом).

Корин умел достичь высокой обобщенности художественного образа простыми и лаконичными средствами. Наилучшим примером может служить одна из тушечниц с его подписью и печатью. Ее плетеная основа также покрыта сплошным золотым лаком. На крышке — рельефное изображение отходящей от искривленного ствола (часть которого художник изобразил справа) цветущей ветки сливы на фоне луны. Изображение, как и в предыдущем случае, выполнено инкрустацией двумя материалами: ствол, ветка и луна — олово, цветы — пластины перламутра.

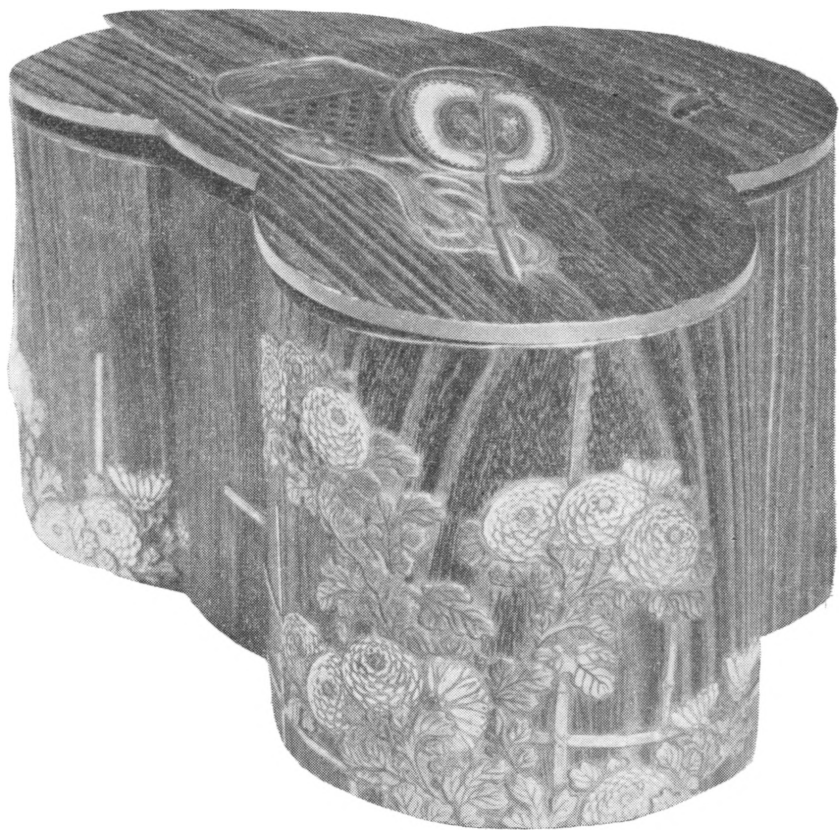
Своим изяществом и скрытым эмоциональным подтекстом, понятным и близким японцам, композиция напоминает распространенную в те времена форму городской поэзии — трехстишие, и родственна, в частности, стихам известного поэта Басё:

Перед этой вишней в цвету
Померкла в облачной дымке
Присыженная луна...¹².

Подобно тому как «форма такой лирической миниатюры требовала от поэта самоограничения и в то же время придавала весомость каждому слову»¹³, так и предельный лаконизм композиции, обусловленный детальным изучением природы и тщательным отбором самого необходимого и выразительного, был характерным для творчества Корин и позволял автору многое сказать и еще больше подсказать зрителю, разбудив его творческое воображение. Сходство этих двух форм—

¹² Басё, *Лирика*, М., 1964, стр. 29.

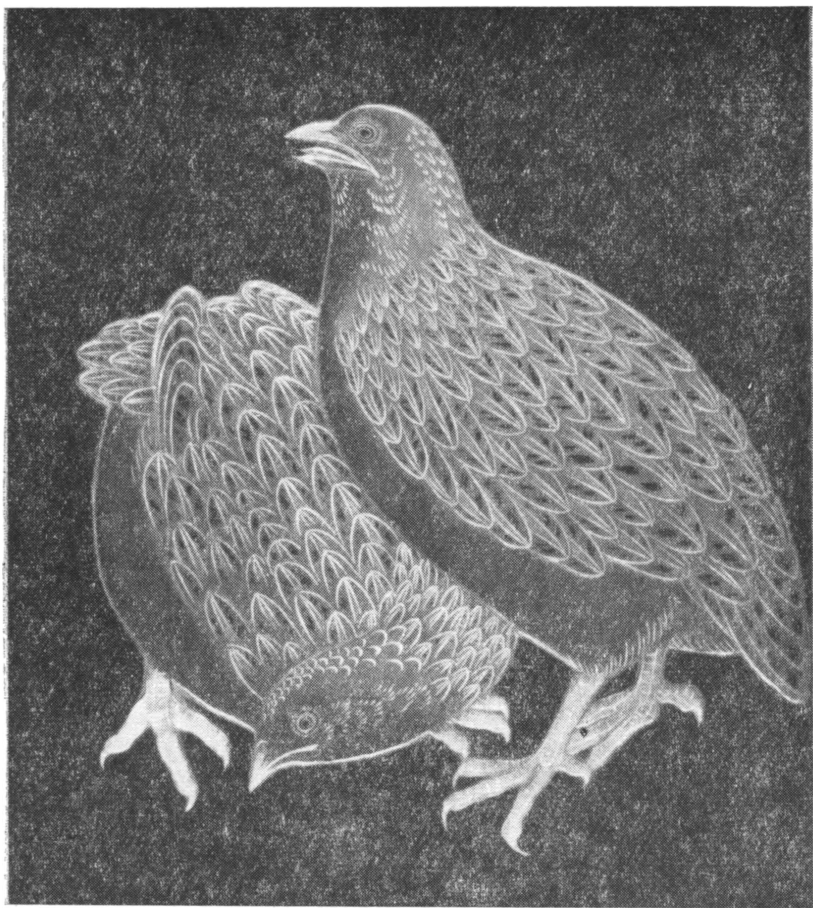
¹³ Там же, вступительная статья В. Д. Марковой, стр. 12.



Шкатулка с натюрмортом художника Мотидзуки Хандзан.
Вид сбоку

поэзии и творений декоративного гения Корин, созданных одной эпохой и отражающих одни и те же изменения в мировоззрении общества,— основано на существовавшем еще в средневековье принципе «саби», провозглашающем красоту простоты. Но в отличие от средневекового искусства искусство Корин благодаря смело примененным новым материалам, обильному золоту и разливу меняющихся красок перламутра показывало живую праздничную красоту, выражая ее в подлинно художественных синтезированных формах. Вместе с тем в новаторском декоративном стиле Корин зрители находили и издавна знакомые по живописи Ямато-э художественные особенности: асимметричность, кажущуюся неуравновешенность, декоративную роль нейтрального фона, лаконизм линии и экономию средств при большой выразительности. Поэтому в лаках школы Корин с наибольшей силой проявилось стремление к выражению в пределах декоративной формы национального понимания красоты (форма, композиция, сюжет). Художественная значимость этой школы выделяет ее среди других художников по лаку.

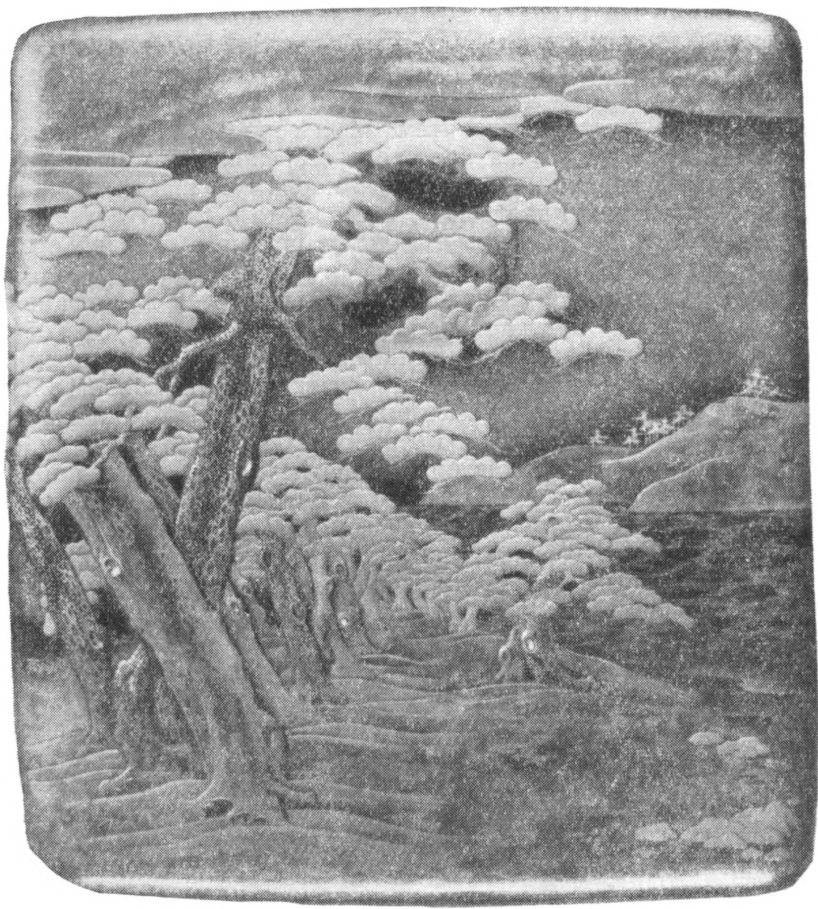
Изучение вещей второй половины XVIII в. позволяет сказать, что для этого времени характерен расцвет школ мастеров по лаку, отличных по своим художественным принципам от творчества Корин и его последователей как по тематике, так и по манере изображения. В это время завоевывает прочные позиции совершенно чуждая ранее искус-



Тушечница с птицами художника Индзукэ Тоё.
Вид сверху

ству лака тенденция — изображение конкретной действительности со множеством ее проявлений. Одна из ведущих линий — это изображение человека (не аристократа и поэта в идеализированном облике героя хэйанской литературы и живописи, изображавшегося и ранее в лаках), человека из города — современника, более того, человека из народа, в его реальном окружении (картины родной природы, воссоздание мира окружающих его вещей).

Анализ наших вещей, подкрепленный аналогиями из других музеев, позволяет сказать, что в соответствии с новой тематикой в лаках формируется система художественных жанров. При сохранении классических для лаков сюжетов, появившихся ранее под воздействием школы Кано и аристократической школы Тоса, интенсивно развиваются и другие жанры (в некоторых случаях под влиянием возникших с XVIII в. новых направлений в живописи, в других случаях — разрабатываемые самостоятельно). Так, жанр натюрмортов, в которых художник любит скромными предметами домашнего обихода или кусочками интерьеров, не имеет прецедентов в живописи. Не скованный канонами «высокого» искусства, он развивается наиболее свободно. Художники этого



Тушечница с пейзажем неизвестного художника
конца XVIII в.

жанра находят красоту в декоративной расстановке и сопоставлении предметов, в точной передаче фактуры и цвета. Примером может служить трехлопастной формы шкатулка, деревянная снаружи, краснолаковая внутри, с подписью и печатью художника XVIII в. Мотидзуки Хандзан, ученика знаменитого мастера Рицуо¹⁴.

Мотидзуки, как и его учитель, противопоставил красоту естественного цвета и строения дерева цветному лаку и разнообразным материалам, из которых выполнено украшение крышки и стенки шкатулки. На плоской крышке золотым и зеленым лаком, инкрустированным сплавом «сибуити», изображена подушка (она моделирована в рельефе, имитирующем мягкость складок), податливо прогибающаяся под тяжестью веера — опахала. Веер инкрустирован другими материалами, подобранными по цвету: его сердцевина, отделенная от остальной поверхности рельефным бордюром из золотого лака, — перламутром, украшенным гравировкой в виде двух драконов; остальная поверхность — белым фаянсом с подглазурной кобальтовой росписью в виде геометризован-

¹⁴ Г. Савагути, *Японские изделия из лака*, стр. 94.

ного бордюра; ручка веера и шнур с кистями гравированы в красном резном лаке. Пушистая кисть в верхней части веера исполнена серебряным лаком. Композиция дополнена двумя бабочками, выполненными красно-черно-золотым лаком. На боковых стенках шкатулки рельефное изображение кустов хризантем за изгородью. Каждый лепесток сделан из отдельного кусочка бело-розового фаянса, листья — из двухцветного золота, изгородь — из цветного перламутра. Композиция очень декоративна по рисунку, цвету и ритму, однако в скрупулезной технике исполнения нельзя не заметить отхода от цельного в своей основе искусства Корин.

Такой же тщательностью исполнения отличается подписанная также известным мастером второй половины XVIII в. Иидзука Тоё тушечница — образец жанра живописи животных и птиц¹⁵. Художник остается в рамках декоративного искусства, эффектно противопоставляя строгость и простоту блестящей отполированной чернолаковой поверхности крышки тушечницы живописной разработке изображения птиц. Слегка моделированные в рельефе, они находятся не в центре крышки и не занимают всей ее поверхности, а сдвинуты ниже и правее центра. Глаза, клюв, язык, лапы, контуры перьев выписаны золотым лаком; грудки и животы — серебристым; тончайшей красновато-золотой пудрой выделены головы и пушистое оперение на шее. Направление перьев на крыльях обозначено черно-коричневым лаком. В позах птиц, в стремлении передать особенности их окраски и оперения чувствуется влияние натуралистической школы живописи XVIII в. Окио, а также сухая декоративность школы Кано.

Самый древний из жанров, разрабатываемых в лаках, — пейзаж. Однако в XVIII в. он совершенно отличен от пейзажа предшествующих времен. Это — не составленный из традиционных элементов условный пейзаж периода Хэйан и Камакура (X—XIV вв.), не поражающий своей синтетичностью и лаконизмом пейзаж декоративной школы Корин и не китайский отвлеченный — «горы — воды», а развернутая картина природы, характерной для Японских островов.

В XVIII в. была изготовлена тушечница, на крышке которой изображен уходящий вдаль низкий берег залива, поросший соснами, а на другой его стороне — за тонкой сетью линий воды — округлые холмы с редкими соснами на склонах. Многообразие методов претворения замысла свидетельствует о стремлении художника к правдивой передаче природы. Оставаясь верным традиционным для старых школ живописи приемам условно-плоскостной и обобщенной трактовки облаков, веток сосен, волн, холмов, очерченных волнистой линией неровностей почвы, оставаясь верным применению такого декоративного элемента, как проглядывающий сквозь ветви круг луны, инкрустированный сибуити, художник одновременно обращает внимание зрителя на группу камней на переднем плане в углу, на корни старого дерева. Как можно зримее он стремится передать корявые стволы и кору сосен. С этой целью он помещает деревья на первом плане в высоком, почти скульптурном рельефе и применяет различную технику золотого лака, то покрывая стволы всевозможной формы кусочками золота, то усеивая их тонкими листиками золота в подражание строению коры. В высоком и углубленном рельефе он изображает дупла, инкрустируя их кусочками перламутра.

Художника интересует проблема передачи пространства и перспективы. Дали он очерчивает менее резко, чем предметы переднего плана.

¹⁵ Там же, стр. 97.

Переплетающиеся стволы, выходящие друг из-за друга, увеличивают иллюзию пространства. Художник применяет разработанную в дальневосточной живописи воздушную перспективу, основанную на контрастном противопоставлении разных планов, ритмичном соотношении больших и малых форм и различных масштабов. Подобно тому как живописец на шелке передает воздушное пространство путем живописной нюансировки, созданной бледными размывами черной туши, так и мастер по лаку объединяет всю композицию воздушной дымкой. Однако пространственную среду он передает посредством различного рода техники золотой пудры: то более разреженной, то более густой, то более крупной, то более мелкой, то ярко-золотого цвета, то более тусклого — желто-зеленого цвета золота, полученного благодаря соединению с другими металлами.

Мастера по лаку, которые красоте и поэзии чувствовали раньше лишь в природе, теперь стали видеть ее в обычной жизни и воплощать в образе человека. С особой силой это проявилось в искусстве мастеров инро.

Образцами такого жанра могут служить ряд эрмитажных инро, подписанных известными мастерами второй половины XVIII в. На одном из таких инро (зеркально-черного лака) мастера Харумаса¹⁶ на каждой стороне изображены не связанные друг с другом фигурные композиции, расписанные золотом и многоцветным лаком. На одной стороне — группа из трех девушек, связанных друг с другом поворотами, взглядами и жестами. Одна из них — с веером в опущенной руке, стоящая вполоборота от зрителя, в красной с золотом одежде; другая — в три четверти оборота, лицом к зрителю — в сером, третья — с моделью лодки в руках, в профиль — в зеленом кимоно. Характер причесок, гребни, обувь, покрой и ткани на кимоно и поясах свидетельствуют о незнатности происхождения этих горожанок, возможно служанок, которые еще век назад стали героинями городской прозаической литературы и демократической дешевой гравюры Укиё-э, но никогда еще не появлялись в аристократическом искусстве лаков.

Нов не только сюжет, но и технический метод его воплощения — лишь живописными средствами. Несомненно, роспись по лаку находится под влиянием гравюры Укиё-э. Сходство проявляется и в композиции и в манере трактовки однообразных лиц, с высокими бровями и маленьким ртом, а также рук и ног.

Как и гравюре, лаковой живописи свойственна плоскостность, графичность (объем передан плавным и мягким по характеру контуром). Колорит, составленный из ярких локальных тонов, имеет ярко выраженный изобразительный характер, хотя и не передает реального цвета кожи, написанной золотым лаком, фон — отвлеченный.

Интерес к человеку, «поэтизация» активной жизни простых людей наблюдается и в росписи другого инро, подписанного мастером конца XVIII в. Кома Кёрю¹⁷. Инро этого мастера представляет собой дальнейший шаг в развитии искусства украшения лаков, которое теперь смело можно назвать миниатюрной лаковой живописью.

Три крестьянина в соломенных шляпах и в коротких куртках тянут лодку с 28 пассажирами; на носу лодки крестьянин с багром, один пассажир черпает чашкой воду, другой мечтательно смотрит в небо, опершись на руку, и т. д. Колорит представляет собой сочетание двухцвет-

¹⁶ С. Роккаку, *История лаков Дальнего Востока*, Токио, 1960, стр. 241 (на яп. яз.); Г. Савагути, *Японские изделия из лака*, стр. 94.

¹⁷ Г. Савагути, *Японские изделия из лака*, стр. 213—215.



Инро художника Кансёсай
(снимок с одной стороны)

ного серебристого лака с красным, зеленым, коричневым и темно-красным лаком.

По сравнению с предшествующим инро массовая сцена здесь насыщена жизнью и движением, отличается юмором и наблюдательностью в передаче костюмов, точной и лаконичной обрисовкой жестов, поворотов и поз (такая же манера еще в XIII в. была свойственна свитковой иллюстративной живописи Японии). На каждой стороне инро изображены не отдельные, не связанные друг с другом сцены на отвлеченном фоне, а круговая композиция, объединенная общим действием, развивающимся на едином фоне. Специфика вещи, которую можно разглядывать, поворачивая в руках, позволила мастеру создать такую композицию, где законченность ее не препятствует графической уравновешенности и цветовой гармонии росписи на каждой отдельной стороне. Кроме того, круговой обзор дал возможность мастеру усиливать живописность композиции благодаря применению эффектов, получаемых при движении вещи и изменении освещения лаковой поверхности, украшенной перламутром, золотом, серебром.

Появление жанровых сюжетов с отчетливой социальной окраской свидетельствует о стремлении горожан утвердить свое достоинство и выразить сословное самосознание в искусстве лаковой живописи. Иногда эта тенденция приобретает ярко выраженную антифеодалную направленность, когда в росписях инро появляется идея противопостав-

ления простых людей представителям высшего сословия. Например, идея превосходства над самураем сквозит в живописи инро мастера Кансёсай (другое его имя, упоминавшееся выше, — Иидзука Тоё)¹⁸. На обеих сторонах этого инро выполнена одна композиция: внезапная встреча в дождливую темную ночь самурая и его слуги с оборотнем-тануки в соломенной шляпе; наличие двух сабелей и покрой широких штанов (которые носили самураи) на упавшем говорит о том, что в наиболее печальном и смешном положении оказался господин, в страхе потерявший зонтик, туфлю и носом уткнувшийся в землю.

Такое развитие темы сопровождается более тщательным показом (крупным планом) лиц с открытыми в крике ртами, динамичной обрисовкой поз. Вместе с тем живопись остается в рамках старой художественной системы (плоскостность, наличие контура, отвлеченность среды, условная передача струй дождя).

Итак, в XVIII в. с введением новых сюжетов расширяются и усложняются различные художественно-технические приемы, используются все возможности, которые предлагает как материал, так и вещь.

Лаки XVIII в. с их разнообразием форм, тематики, жанров, стилей и техники представляют собой итог развития лакового искусства вообще.

Для первой половины XVIII в. характерен последний взлет лакового искусства школы Кориң с ее гармонией красок и форм, декоративной смелостью, взаимной целостностью утилитарной и художественной функций. К началу XIX в. искусство этой школы,



Инро художника Кансёсай
(снимок с другой стороны)

¹⁸ Там же, стр. 206.

подлинно художественной с точки зрения прикладного искусства, было забыто.

Во второй половине XVIII в. расцветают другие формы лакового искусства, основанные на законах изобразительного искусства.

Казалось бы, можно противопоставить лаки школы Корин и лаки мастеров второй половины XVIII в. У первых — лаконизм композиции и средств, синтез формы и декора, ярко выраженная декоративная направленность, сопровождающаяся скрытым эмоциональным подтекстом, предполагающим возникновение литературных и поэтических ассоциаций у зрителя. У вторых — изобразительно-повествовательные композиции описательного характера, для чего привлечен многословный и чрезвычайно конкретный художественный язык.

Значит ли это, что второе направление — упадок по сравнению с монолитным искусством Корин? Нет, думается, что это иная фаза развития художественных лаков, лаковой миниатюрной живописи. Не свидетельствует ли об упадке использование мастерами второго направления законов изобразительного искусства, перенесение приемов различных школ живописи? Нет, потому что, во-первых, переносятся в основном те приемы, которые не выходят за рамки декоративно-художественной системы (т. е. в рамках плоскостно-графического условного показа мира); во-вторых, претворяются они по законам лаковой живописи и в соответствии с формой вещи.

Сам по себе факт переноса приемов живописи на предметы японского прикладного искусства — не новость. В Японии всегда и везде наблюдалась тесная взаимосвязь между прикладным искусством и живописью.

Анализ лаковой миниатюрной живописи XVIII в. как самостоятельного вида искусства позволяет говорить, во-первых, о том, что она развивалась под влиянием ведущих школ живописи того времени, сохраняя, однако, специфику лаковой живописи, что видно по своеобразным художественно-техническим средствам, и, во-вторых, о том, что эта миниатюра в силу особенностей развития японского общества, как и другие виды искусства, не выходит за пределы художественной системы, свойственной феодальной эпохе Токугава.