

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО СССР  
ВОСТОЧНАЯ КОМИССИЯ

# СТРАНЫ И НАРОДЫ ВОСТОКА

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

ВЫПУСК XVII

СТРАНЫ И НАРОДЫ  
БАССЕЙНА ТИХОГО ОКЕАНА

Книга 3



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
*Главная редакция восточной литературы*  
Москва 1975

*В. Т. Дашкевич*

## К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ ЯПОНИИ С ЕВРОПОЙ В XVI—XVIII вв.

*(По материалам Эрмитажа)*

В середине XVI в. жажда наживы привела португальские каравеллы к берегам Японии. Купцы, торговавшие в основном огнестрельным оружием, и проповедники-иезуиты познакомили японцев со многими достижениями западноевропейской цивилизации. Почти столетие связи Японии с Европой протекали при преобладающем культурном влиянии сначала португальцев и испанцев, а потом англичан и голландцев. В конце концов соперничество чужестранцев и их преследующая далекие цели политика привели к запрещению правителями Японии христианства, «закрытию» страны и изгнанию из нее всех европейцев. Минимальные возможности для торговли были оставлены лишь «красноволосым» (так в Японии называли голландцев), которые и использовали их в течение последующих столетий.

Эти известные истории факты, а также вопросы культурного воздействия Европы на Японию явились темой многих ценных работ как европейских, так и японских исследователей.

Целью настоящей статьи является попытка показать, в какой степени и каким образом контакты с Европой нашли свое отражение в прикладном искусстве феодальной Японии XVI—XVIII вв., охарактеризовать пути проникновения в него художественной культуры Запада и выявить в нем различные типы художественного сплава явлений японского искусства и искусства других стран. Для этого привлечены как уже опубликованные произведения прикладного искусства Японии, хранящиеся в музеях Европы и Японии, так и впервые вводимые в научный оборот предметы искусства из коллекции Эрмитажа, вследствие чего определенное место в статье отведено вопросам их атрибуции.

Контакты с Европой оказали на японское прикладное искусство и прямое и опосредствованное воздействие, проявлявшееся различными путями. Прежде всего оно коснулось орнаментики произведений прикладного искусства, не задев его основ и принципов. Так, с распространением христианства в Японии в XVI в. изготовлявшиеся по заказу обратившихся в католичество японцев вещи украшались заимствованными из европейских книг элементами орнамента, насыщенного христианским содержанием. Классическим примером является круглая деревянная лаковая шкатулка, хранящаяся в одном из храмов г. Камакура [28, 398]. В центр крышки этой шкатулки вписаны иезуитская монограмма IHS (первые буквы слов «Иисус, Человечества Спаситель»), крест и гвозди, символизирующие распятие. Такая же монограмма нередко украшала и типично японские по форме *цуба* — кова-

ные железные пластины, надеваемые на сабли таким образом, чтобы они, отделяя эфес от клинка, предохраняли руки от ранения [6, 164].

Наиболее непосредственное отражение интерес к Европе, европейцам, их культуре нашел в вещах чисто национальных по своему назначению, форме, материалу, технике, но представляющих собою или несущих на себе в качестве орнамента изобразительные композиции из фигур европейцев, европейских парусных кораблей, глобусов и т. д. Эти сюжеты, появившиеся сначала в живописи на многосторчатых ширмах XVI в. [2; 4, 76—79], получили широкое распространение в XVIII—XIX вв. и в резьбе по кости, и в изделиях из фарфора, металла и лака. Причем со временем они изменялись строго в соответствии с действительно происшедшими переменами. Например, цуба XVI в. изображали первых открывателей Японии — португальцев, а в XVIII в., когда существовала лишь одна фактория голландцев, — корабли голландской Ост-Индской компании [6, 164, 168].

Автор подсвечника из фарфора типа Орибэ<sup>1</sup>, живший в конце XVI в., сделал его в виде фигуры португальца, одетого по моде того времени в широкие шаровары [4, 87]. Использованы европейские сюжеты и на лаковых *инро* (подвесных коробочках для лекарств, состоящих из раздвижных секций-отделений), являющихся образцами лаковой живописи XVIII в. На поверхности этих чисто национальных по форме и назначению вещей написаны разноцветным лаком (в соответствии с законами японского изобразительного искусства) фигуры португальцев и голландцев в характерных для них костюмах [23, 14—15]. Этими же законами руководствовался и художник из прославленного центра фарфорового производства Арита, расписавший в XVII—XVIII вв. блюдо изображениями парусных кораблей и фигурами беседующих голландцев [20, 1165].

В эрмитажном собрании (№ ЯД177) хранится *нэцкэ*<sup>2</sup> из слоновой кости в виде фигурки стоящего европейца (высота — 8,8 см, ширина — 2,7 см; см. рис. 1)<sup>3</sup>. Противоречия в трактовке костюма позволяют сделать заключение о времени изготовления *нэцкэ*. Тщательно перерисованы детали костюма, поразившие воображение японцев еще в XVIII в.: камзол, гравированный пышными цветами в подражание парчовой ткани, отсутствующие в японском костюме пуговицы на груди, инкрустированные камнем, чулки, обтягивающие ноги, башмаки — все это сходно с аналогичными деталями туалета в изображениях голландцев на уже упоминавшихся изделиях XVIII в. Но верхняя одежда с отворотами, широкими рукавами и длинными полами, представляющая помесь кафтана XVIII в., сюртука или фрака начала XIX в. и японского халата, отсутствие парика и шляпы, характерных для европейской моды XVIII в., и, напротив, прическа со взбитыми надо лбом волосами, свидетельствующая о знакомстве мастера с европейцами 20-х годов XIX в., позволяют предположить, что *нэцкэ* была изготовлена в первой трети XIX в. Рассмотренная *нэцкэ* представляет характерный пример того, что даже в условиях изоляции, когда в стране лишь изредка появлялись иностранцы, мастер все же сумел внести в традиционное изображение голландцев XVIII в. новые черты, подмеченные им во внешности европейцев начала XIX в.

В то же время эта *нэцкэ* чисто японская по своему художественному исполнению. В ней со всей очевидностью проявляется свойствен-

<sup>1</sup> Один из центров керамического производства, развивавшегося с XVI в.

<sup>2</sup> Подвеска, при помощи которой японцы могли носить подвешиваемые на шнурке к поясу *инро* и другие мелочи.

<sup>3</sup> *Нэцкэ* подписная, однако выгравированное на ней имя мастера Тадамаса, к сожалению, не упоминается в доступной нам справочной литературе [см. 9; 16].

ное японским резчикам знание материала, экономное его использование. Соблюдены и все требования, связанные с утилитарным назначением нэцкэ. Фигурке придана плоская удлиненная форма (вследствие чего она удобно ложится в руку), умело расположены отверстия для шнура и т. п.

Таким образом, все названные выше вещи традиционны по форме, технике, материалу и украшены также в соответствии с привычными художественными принципами, но в них использованы чужеземные сюжеты, отражающие интерес японцев к пришельцам из далеких стран.

Подобное изображение традиционными средствами того, что поразило своей «необычностью» воображение японцев, было не единственной формой, в которой проявилось влияние европейской культуры. Параллельно в японском прикладном искусстве рассматриваемого периода можно проследить и более глубокое проявление взаимодействия различных, чуждых по своему характеру художественных культур.

Процесс смешения, заимствования, поглощения японским искусством элементов художественной культуры других стран проявлялся по-разному в зависимости от того, изготовлялась ли вещь на экспорт или предназначалась для японцев.

Прекрасными образцами первых является группа из трех предметов, хранящихся в Эрмитаже. Это деревянные, покрытые черным лаком, инкрустированные перламутром и украшенные золотым лаком кабинет и два различной величины сундука. Они резко отличаются несвойственными для произведений японского прикладного искусства чертами, начиная с их назначения, формы и кончая их художественно-техническими особенностями. Не удивительно, что до последнего времени (атрибуция дана только в 1972 г. [см. 1]) они не считались японскими, как это явствует из хранящейся в отделе западноевропейского искусства Эрмитажа инвентарной описи музея училища Штиглица (т. II, стр. 262). Более того, кабинет вообще был приобретен в 80-х годах прошлого века в Париже как образец французской работы XVII в. Основания для такого заблуждения налицо. Кабинет (№ ЯР 1011, высота — 39,5 см, длина — 51,8 см, высота — 32,4 см; рис. 2) имеет типично европейскую форму параллелепипеда на четырех низких круглых ножках, с откидывающейся передней стенкой, открывающей восемь выдвигаемых ящичков, тесно прилегающих друг к другу. Центральный высокий ящик конструктивно оформлен в виде полукруглой арки, опирающейся на колонны, — архитектурный мотив, издавна используемый в европейской мебели. Все ящики, за исключением центрального, имеющего замочную скважину, снабжены неподвижно прикрепленными в центре металлическими ручками-шишечками. Углы кабинета обиты бронзовыми позолоченными обкладками барочной формы, гравированными цветочно-растительным орнаментом. Такая же, но более осложненная по орнаменту обкладка имеется на замке отки-

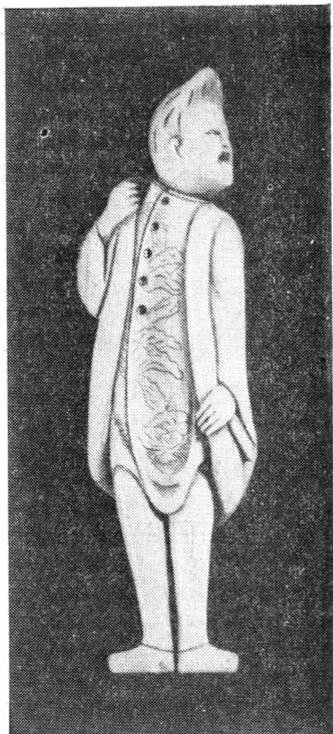


Рис. 1. Нэцкэ из слоновой кости в виде европейца

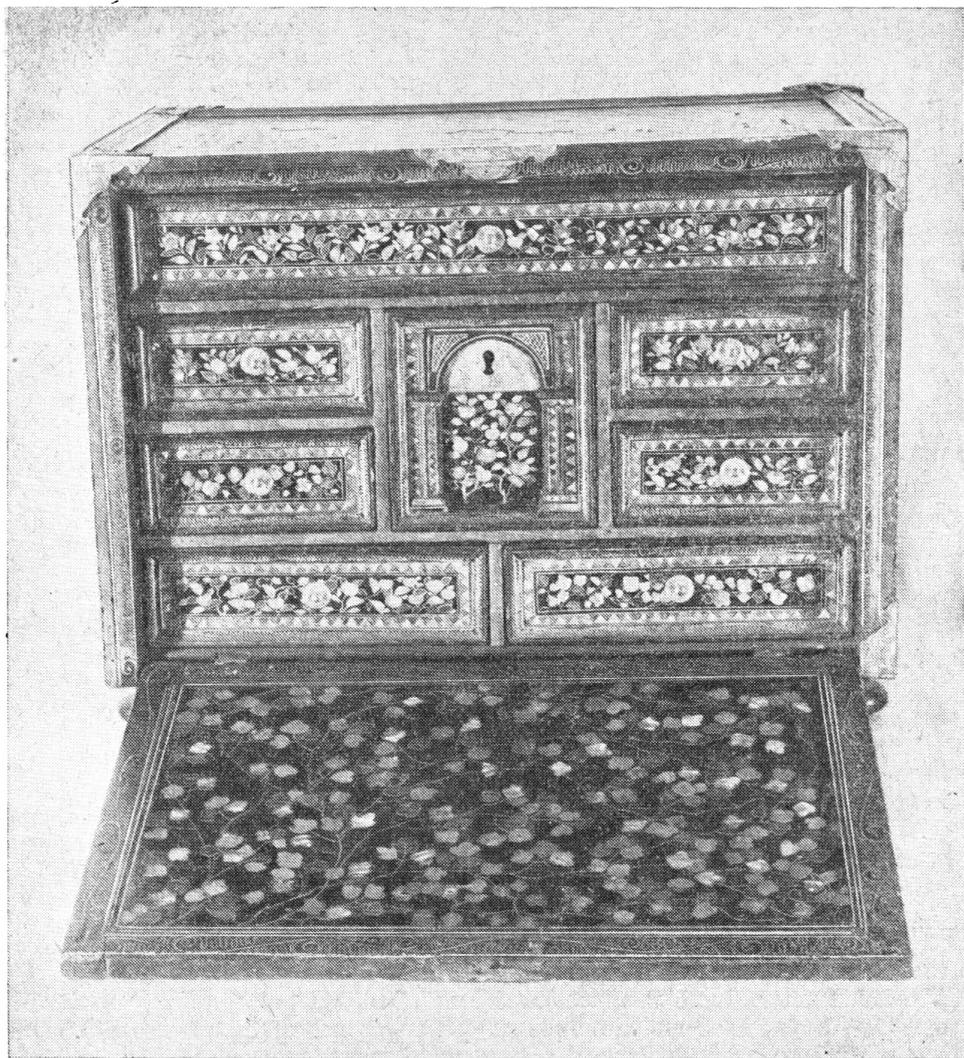


Рис. 2. Кабинет с откинутой дверцей

дывающей стенки. Подобной формы кабинеты, по-видимому, изготовлялись сначала в Германии, а затем получили распространение в Европе, включая Испанию и Португалию [12, 194]. В Японии они до появления европейцев не были известны.

Особенности архитектуры и бытового уклада Японии исключали распространение не только кабинетов, но и сундуков. Форма сундуков, о которых идет речь, типично европейская: ящики с откидной полукруглой крышкой на четырех петлях и с двумя замками — на большом сундуке (№ ЯР 1013, высота — 59 см, длина — 113 см, ширина — 45 см; см. рис. 3) и на двух петлях и одним замком — на маленьком (№ ЯР 1012, высота — 35 см, длина — 60 см, ширина — 25,7 см; см. рис. 4). Замки, петли и углы декорированы бронзовыми обкладками барочных форм, гравированными растительным орнаментом.

Принципы орнаментации, одинаковые для всех трех предметов, также нехарактерны для Японии. Сплошное заполнение всех внешних



*Рис. 3.* Большой сундук

поверхностей изображениями растений и животных, расположенными на фоне геометрического орнамента, не наблюдается в произведениях мастеров прикладного искусства Японии, предпочитавших и предпочитающих противопоставлять изображению пустоту фона. Несвойственны японскому искусству и обильное использование геометрического орнамента в качестве фона и принцип его расположения по краям стенок в качестве бордюра, подчеркивающего конструктивные особенности предмета. Он прямо противоположен издавна распространенному в прикладном искусстве Японии принципу контрастного сопоставления формы и узора, зачастую представляющих собой единую живописную композицию, не ограниченную одной плоскостью, а простирающуюся по всей поверхности предмета.

Так же чужд японскому искусству и принцип отделения изображения от остального пространства, проявившийся в обрамлении картушем архитектурных пейзажей на верхней и передней стенках кабинета, корзины с цветами — на крышке маленького сундука и изображений животных и птиц — на крышке и передней стенке большого сундука. Наконец, техника инкрустации геометрического орнамента различной формы крупными пластинами фиолетово-розово-зеленого перламутра также не встречается в японском искусстве. Фон и бордюры всех трех предметов заполнены сочетающимися в различном порядке тремя-четырьмя видами инкрустированного перламутром геометрического орнамента, составленного из треугольников, соединенных вершинами, из квадратов, расположенных в шахматном порядке, из сегментов, составляющих круги, розеток, или лепестков, образующих звездообразный или крестообразный орнамент. Такой геометрический орнамент наблюдался в XVI в. в инкрустациях на мебели в Корее, Китае (перламутром), Индии, Испании, Португалии, Италии (слоновой костью).



Рис. 4. Сундучок

Перечисленные особенности могут натолкнуть на мысль, не были ли привезены эти предметы в Японию из Европы. Ведь существовал же в Японии XVI в. период сильного увлечения Европой, ее культурой и даже модами. Еще в 1569 г. иезуит отец Фруа, посетивший замок тогдашнего правителя Японии Ода Нобунага, удивлялся обилию европейских вещей, увиденных им в залах: оружие, бархатные шляпы с перьями, песочные солнечные часы, кордовские кожи, изделия из тончайшего стекла, европейские ткани, хранящиеся в «ящиках, напоминающих по форме португальские» [7, 95—96]. Серьезно сказывалось европейское, в частности португальское, влияние на одежду и обычаи придворных и при дворе следующего правителя Японии — Тоётоми Хидэёси <sup>4</sup>.

Однако ряд деталей в технике исполнения в кабинете и сундуках указывает на их дальневосточное, в частности японское, происхождение. В странах Дальнего Востока издавна была известна техника черного лака, наносимого на деревянную основу, а также техника украшения лаковых изделий перламутром. Кроме того, сюжеты росписей также свойственны Дальнему Востоку. Архитектурные пейзажи на кабинете включают в себя здания с изогнутыми дальневосточного типа крышами (см. рис. 5). Ваза с букетом на маленьком сундуке — дальневосточная по своей форме, а букет составлен по законам, раз-

---

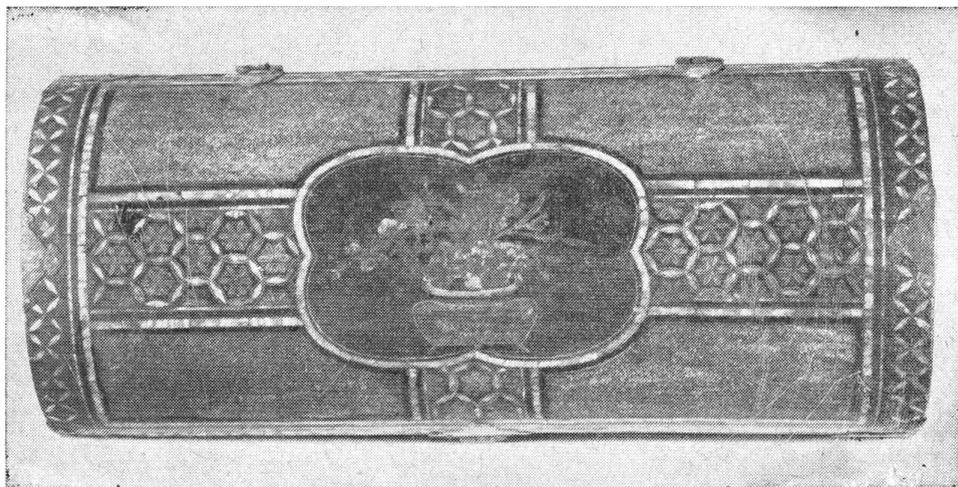
<sup>4</sup> «Придворные настолько скрупулезно следовали европейским модам, что увиденную на некотором расстоянии группу придворных можно было принять за европейцев» [21, 272].



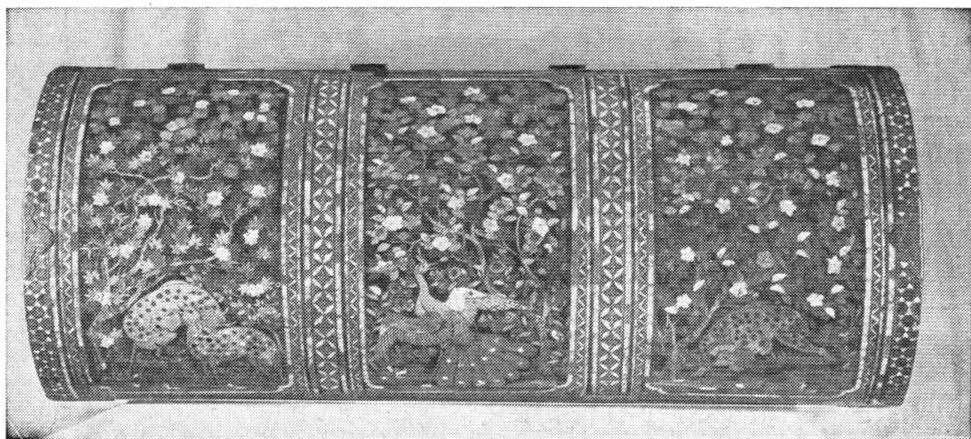
Рис. 5. Кабинет с закрытой дверцей

работанным в Японии, из цветущих веток пионов, персимона и листьев ириса, имеющих благопожелательное значение (см. рис. 6).

Наконец, сюжеты изображений в шести картушах на крышке и передней стенке большого сундука (явно китайского происхождения) распространены в Японии, где они сохраняли иногда частично видоизмененную, китайскую благопожелательную символику. На крышке сундука (см. рис. 7) изображена в картушах слева направо пара оленей (самец и самка), стоящих у клена (символ долголетия и осени) [27, 114, 190, 317, а также 16, 104] и цветущего куста пиона (эмблемы любви, женской красоты, весны, счастья), а также эмблемы императорской власти [127, 317, а также 14, XXXIX]: павлин (символ красоты, достоинства, высокого положения [27; 315, 68]) среди хризантем, пионов и вьюнков; лев (символ мощи, энергии, мудрости [27, 252]) рядом с побегами бамбука (эмблема долголетия, преданности, постоянства [27, 32, а также 14, XXV]) под цветущим сливовым деревом (символ мужества). На передней стенке сундука (см. рис. 8) изображены: слева — пара животных на четырех коротких лапах, с мордами щенков и большими пышными поднятыми вверх хвостами (символика их неизвестна; возможно, это лисы, которые в Китае являются символом долголетия и силы [27, 199]) под вишневыми деревьями (символ весны); в центре — феникс (атрибут императорской власти) среди



*Рис. 6.* Сундучок, вид сверху



*Рис. 7.* Большой сундук, вид сверху

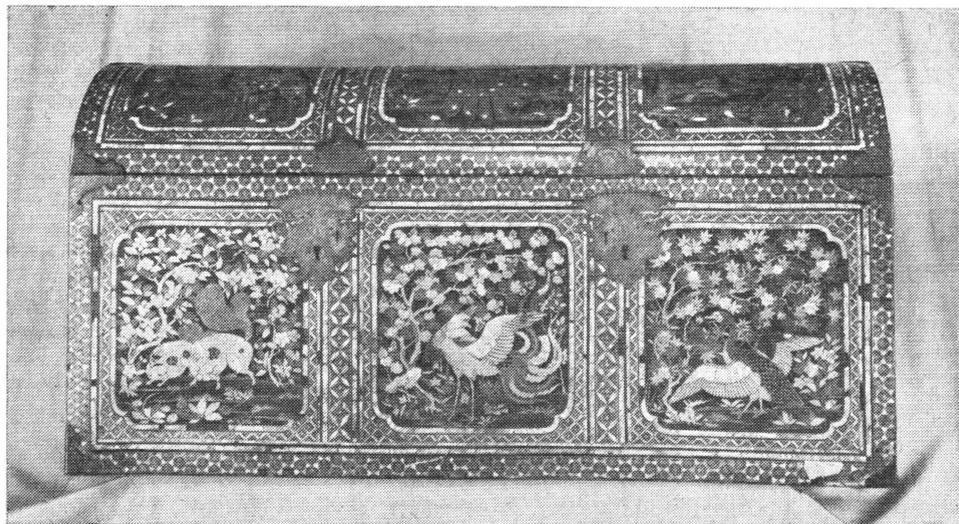


Рис. 8. Большой сундук, вид на переднюю стенку

цветущей павлонии (символ высокой нравственности [14, XXXVIII]); справа — гусь под кленами (символ верности [27, 214]).

Манера изображения всех животных также восходит к китайским прототипам, а точечная трактовка шерсти на оленях и львах и плотное заполнение ограниченного обрамлением пространства изображением растений встречаются в персидской керамике XIV—XVI вв. [19; 43—44] и в персидской лаковой миниатюре середины XVI в. [17, 72].

Однако техника выполнения изобразительных композиций сугубо японская. Это роспись золотым и серебряным лаком, называемая *хирамакиэ* и заключающаяся в ровном распыливании на сырую лаковую основу тончайшего золотого или серебряного порошка с последующим закреплением лака и полировкой его поверхности. Японцы были издавна непревзойденными мастерами этой техники, получившей высокую оценку даже на родине лака — в Китае. В той же технике и в японской трактовке выполнены виноградные побеги на внутренней стенке крышки маленького сундука. И наконец хризантемовидные металлические основания ручек у всех трех предметов также свидетельствуют об их японском происхождении.

Описанные нами предметы имеют много аналогий, подтверждающих их японское происхождение и позволяющих датировать их периодом Момояма — началом эпохи Эдо, т. е. концом XVI — началом XVII в.

Признаками в подборе аналогий являются форма, конструкция, сюжеты, характер и манера выполнения росписей, техника золотого и серебряного лака *макиэ*, форма металлических обкладок, равномерное заполнение орнаментацией внешних поверхностей, украшение фона, бордюров, картушей геометрическим орнаментом, инкрустированным перламутром, а также волнисто-зубчатый линейный орнамент, отдаленно напоминающий лезвие пилы и применявшийся лишь в период Момояма [1а, 168—173].

Время создания кабинета и двух сундуков с несомненностью определяется их сходством с вещами XVI — начала XVII в., находящимися в Японии, в частности с сундучком из Национального музея в Токио [см. 1а, 165, рис. 3], кабинетом из токийского музея Нэдзу [см. 1а,

165—168, рис. 4], уже упоминавшейся шкатулкой из г. Камакура с христианской эмблемой, которая не могла быть исполнена после запрещения христианства в Японии, т. е. после 1614 г.

XVI в. датируются и имеющие аналогичные особенности кабинеты из музея Виктории и Альберта в Лондоне, поступившие туда не позднее 20-х годов XVII в. из португальских коллекций, куда, всего вероятнее, они попали во второй половине XVI в., т. е. в то время, когда португальцы еще держали в своих руках торговлю с Японией и не были вытеснены испанцами и голландцами [24]. Аналогичные эрмитажным сундуки и кабинет из Кунсткамеры курфюрста Бранденбургского [22], а также шкатулка для гребней периода Момояма (1573—1615) из Национального музея Дании, обкладка иконы из музея в Утрехте начала XVII в., кабинет из замка Транэкар в Дании, сундук начала XVII в. в Швеции, кабинет в Вене, записанный в инвентарях музея Истории искусства в 1586 г., кабинеты из Амстердама и Лиссабона, опубликованные датской исследовательницей Мартой Бойер, а главное, поднятые ею архивные материалы убедительно свидетельствуют о том, что подобные вещи в большом количестве изготовлялись на экспорт в Европу в конце XVI — начале XVII в. [8, 67, 97—98]. Правда, лаковые сундуки и кабинеты фигурируют в экспортных списках голландской Ост-Индской компании и после закрытия Японии в 1639 г. [26, 60]. Тем не менее после выхода в свет работы М. Бойер эрмитажные вещи, не имеющие паспортных данных (а кстати, и упомянутые вещи из Берлина, ранее с осторожностью датировавшиеся временем их инвентаризации в 1703 г.), можно с большой долей уверенности датировать временем не позднее первой половины XVII в. Для этого имеются следующие основания: все японские лаковые экспортные изделия из Копенгагена, опубликованные Бойер, точно датируются второй половиной XVII в. и отличаются отсутствием картушей, свободным расположением изобразительных композиций на нейтральном фоне, выполнением изображений в рельефе, отсутствием инкрустаций перламутром на геометрическом орнаменте, а иногда и полным исчезновением последнего. Очевидное изменение стиля экспортных лаков со второй половины XVII в. подтверждается результатами изучения счетных книг Ост-Индской компании в Хирадо и Нагасаки. Если в 1635—1645 гг. в них часто упоминаются кабинеты и сундуки, украшенные кожей рыб и «овалами», расписанные золотым лаком (что характерно и для эрмитажного маленького сундучка), то в 1648—1688 гг. уже не упоминаются ни украшения из кожи рыб, ни золотые росписи и речь идет лишь о лаковых изделиях, украшенных рельефными изображениями, характерными для периода Токугава (1603—1868) [102—103]. Известно, что именно кабинеты, украшенные изображениями, выполненными в рельефе, пользовались в Европе большим успехом с середины XVII и в XVIII в. и именно их заказывали в Японии и им подражали европейские мастера [12].

Наконец, подтверждением того, что эрмитажные вещи были выполнены до 1637 г., является и отсутствие на них красного и зеленого лаков, которыми стали покрывать именно с этого времени по заказу голландцев внутренние стенки изделий [26, 61].

Таким образом, в течение полустолетия в Японии создавались предназначенные для европейской знати роскошные вещи, европейский тип и формы которых определили и необходимость более соответствующих им, но чуждых для Японии орнаментальных и композиционных принципов. В результате родился новый декоративный стиль, своим появлением обязанный многим странам и Востока и Запада. Приемы геометрического орнамента, инкрустированного костью, были за-

имствованы европейцами в Индии и, обогатившись свойственной мусульманскому искусству растительной орнаментикой (густо заполняющей ограниченное рамками пространство), пришедшей вместе с арабами на Иберийский полуостров, в конечном счете дали толчок развитию инкрустаций растительно-геометрического типа на мебели в Испании, Португалии, Италии [8, 104—105]. Познакомившись в XVI в. с удивительным искусством лаков в Японии, португальцы стали заказывать лаковую мебель. Последнюю японские мастера выполняли в подражание европейской, заменив черное дерево черным лаком, слоновую кость — перламутром, давно известным им по китайским и корейским изделиям. Японские мастера ввели в мебель дополнительные украшения — росписи на пришедшие из Китая сюжеты, насыщенные благожелательной символикой и выполненные в национальной технике золотого лака. Такова история этих старинных вещей в стиле «намбан»<sup>5</sup>, появившемся в результате культурного взаимодействия стран Запада и Востока.

Вещи в этом стиле создавались не только для европейцев, но и для японцев, однако в них смешение западной и восточной культуры проявилось иначе. Таким изделиям обычно свойственны чисто японские формы, материал, техника. В то же время вместе с заимствованными из Европы элементами орнамента перенимаются и чуждые японскому искусству орнаментально-композиционные принципы, зачастую не отвечающие форме вещи. В таких вещах наблюдается нарушение формальных основ художественного образа, характерного для искусства Японии. Говоря о вещах намбан, предназначенных для японцев, часто имеют в виду прежде всего имеющие отдаленное сходство по форме и технике ажюра с европейскими гардами так называемые намбан-цуба. Для них характерны равномерно распределенный по всей поверхности стилизованный растительный орнамент в виде побегов винограда, переплетающихся друг с другом в пространстве, и расположенные симметрично относительно центра два дракона и жемчужина между ними (см. рис. 9) [20, 211; а также 25, 7—37]<sup>6</sup>. Однако европейское влияние на происхождение намбан-цуба оспаривается, и по этому целесообразно ограничиться лишь их упоминанием.

В то же время с интересующей нас точки зрения заслуживают рассмотрения предметы, созданные мастером Кунисигэ из Хирадо, жившим в первой половине XVIII в. [11, 72]. Его работы хотя и упоминались в литературе, однако не подвергались тщательному анализу [6, 154, 167, 174]. В Эрмитаже имеются два предмета, подписанные именем Кунисигэ. Это *касира* (навершие) и *фути* (кольцо) для японской сабли, как обычно выполненные в одной технике, из одного материала *сэнтоку* (сплав из меди, олова, свинца и цинка), примерно одинаково украшенные. Касира (№ ЯМ464, высота — 0,6 см, длина — 3 см, ширина — 1,9 см) имеет овальную форму с двумя симметрично расположенными в боковой стенке отверстиями для шнура, прикрепляющего его к рукояти сабли (см. рис. 10). Лицевая сторона касира обрамлена узким бордюром с гравированным стилизованным изображением нити жемчуга. В овал лицевой поверхности, на углубленном

<sup>5</sup> В XVI—XIX вв. словом «намбан» в Японии называла страны, расположенные к югу от Японии и Китая, а так как португальцы и испанцы прибыли в Японию со стороны о-вов Ява, Борнео и Филиппин, то и их стали называть людьми «намбан», т. е. «южными варварами».

<sup>6</sup> По мнению Джолли, характерный для прорезных намбан-цуба способ изготовления путем соединения двух прорезных пластинок таким образом, чтобы орнамент одной переплетался с орнаментом другой, заимствован из Индии или Малайи [15, 33, 39—41].

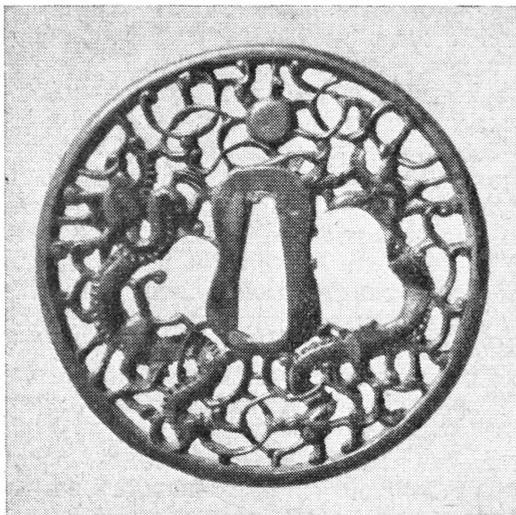


Рис. 9. Намбан-цуба

другом шестью симметричными рельефными вертикальными перемычками. По всей длине верхнего бордюра выгравировано 51 изображение латинских букв и непонятных знаков, чередующихся без определенной последовательности, не образуя смысловых сочетаний. Нижний бордюр и перемычки, так же как и углубленное черненное пространство между бордюрами, орнаментированы стилизованными изображениями волн или облаков — обычное в японской и китайской мифологии место обитания дракона.

Фути (№ ЯМ451, высота — 1,4 см, длина — 3,9 см, ширина — 2,3 см; см. рис. 11), имеющее овальную форму, служащее для закрепления гарды на клинке, так же как и касира, украшено гравированным в высоком рельефе изображением дракона, вытянутым вдоль одной стороны лицевой поверхности кольца. Техника исполнения изображения дракона аналогична технике предыдущей детали оправы. Оно обрамлено прямоугольным, несколько усложненной конфигурации, рельефным бордюром, по всему полю которого расположены 62 изображения тех же букв и знаков, что и на касира.

В верхней части другой стороны лицевой поверхности фути расположено подобие картуша с теми же выгравированными знаками, ограниченного сверху узким бордюром гравированной нити жемчуга. По бокам и снизу картуши охватывают симметричные завитки стилизованно изображенных облаков и лента с тремя подвесками. Нижняя часть фути украшена рельефно гравированным изображением волн, смыкающихся по обеим сторонам с облаками.

Из всех элементов орнамента на этих предметах традиционному японскому искусству знакомы только изображения заимствованных из Китая жемчужин (часто встречающиеся на бордюрах японских гард), драконов, волн и облаков. Такие изображения характерны и для намбан-цуба. Все остальное чуждо японскому искусству и непосредственно связано с европейской культурой.

Самое интересное — это чисто орнаментальное применение латинских букв, орисованных мастером, видимо незнакомым с европейскими языками, с какой-то книги. Использование этих букв в качестве орнамента объясняется отношением японцев к каллиграфии, которая рас-

черненом фоне, вписано гравированное в высоком рельефе изображение дракона с характерными как для китайского, так и для японского искусства атрибутами этого фантастического животного [5, 7; 14, 54] — рогами оленя, телом змеи, чешуей карпа, четырьмя лапами, заканчивающимися когтями орла, гребнем острых шипов на спине, глазами демона и огненными полосами на плечах и бедрах. Полосы, глаза, усы дракона выполнены золотой насечкой, язык инкрустирован красной медью.

Боковая стенка касира окаймлена снизу и сверху параллельными выпуклыми бордюрами, соединенными друг с

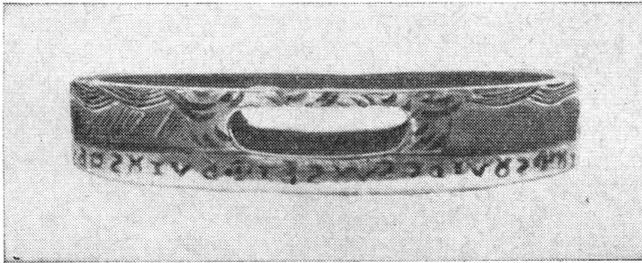


Рис. 10. Касира, вид сверху и сбоку (увеличено вдвое)

смачивается ими как самостоятельное искусство и часто используется в декоративных целях.

Ограничение изображения рамкой, как уже упоминалось ранее, несвойственно японцам и, напротив, применяется в европейском искусстве, а изображение рамки со сдвоенными углами встречается в Европе уже в XVI в. [13, 65, рис. 45].

Совершенно чуждо японскому искусству и использование такой распространенной в Европе орнаментальной детали, как картуш, ибо красиво написанные иероглифы, будучи сами по себе украшением, не нуждаются в дополнительной орнаментации.

Симметричная композиция и отдельные элементы картуша — завитки свитка, не понятые японским мастером и превращенные им в облака, ленты с симметрично расположенными подвесками внизу, — свидетельствуют о том, что прототипом этой детали мог явиться голландский картуш XVI—XVII вв. [10].

И в изображении дракона не все безупречно с точки зрения как японского, так и китайского искусства, откуда он был заимствован. Вместо изображавшейся в японской живописи и в работах по металлу традиционной, почти безбородой, обычно чрезвычайно свирепой и угрюмой морды голова дракона на этих вещах со злорадно усмехающейся физиономией и плотной, вытянутой вперед клинообразной бородой скорее напоминает маскарона или сатира, которых можно видеть в голландской и немецкой орнаментальной графике XVII в. [13, 47, рис. 32].

Итак, налицо настолько несомненные элементы чисто европейского, точнее, голландского искусства XVII в., что могут возникнуть сомнения: не созданы ли рассматриваемые предметы европейским мас-

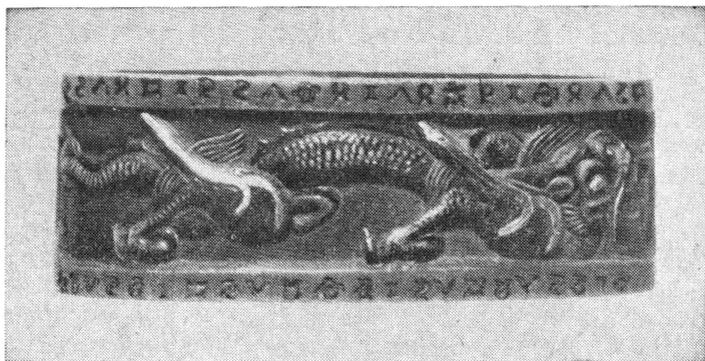


Рис. 11. Две стороны лицевой поверхности футы  
(увеличено вдвое)

тером в подражание японским образцам? Однако подобное предположение, безусловно, ошибочно. Подлинные японские работы не могли попасть в XVII—XVIII вв. в Европу, так как вывоз оружия был под строгим запретом до 1872 г., а распространившиеся позднее многочисленные копии, создававшиеся в Японии на экспорт, стоили очень дешево, так что европейскому мастеру не было смысла их производить. Кроме того, европеец никогда бы не смог так искусно воспроизвести подпись японского мастера.

Обращение же японского мастера в работах по металлу к европейским мотивам вполне объяснимо историей развития связей Японии этого периода с Западной Европой. Если в 1639 г. из Японии были изгнаны все иностранцы, за исключением голландцев, и населению запрещалось под страхом смертной казни всякое сношение с ними, то с 1720 г. политика изоляции страны была несколько ослаблена. Сёгун Ёсимунэ снял запрет с ввоза, перевода и публикации книг на голландском языке. Таким образом появилась возможность легального проникновения в страну европейской культуры и науки. Знакомство с медициной, естествознанием, геологией, математикой, астрономией и т. п. привело к широкому увлечению этими *рангаку* («голландскими науками») среди горожан и самурайской интеллигенции. Представители этих слоев были, вероятно, первыми заказчиками Кунисигэ; они познакомили его с рисунками и украшениями из голландских книг, установили моду на распространившиеся позднее сабли с западноевропейскими мотивами в орнаменте.

Разобранные в настоящей статье явления в художественной практике Японии XVII—XVIII вв. позволяют яснее представить причины

их недолговечности: они не имели достаточной почвы для своего развития вследствие глубокого различия художественных принципов в искусстве Европы и Японии того времени, обусловленных спецификой исторически складывавшихся мировоззрения и образа жизни вообще.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дашкевич В. Т. Экспортные лаки Японии в Эрмитаже,—«Сообщения Государственного Эрмитажа», XXXIV, Л., 1972, стр. 33—37.
- 1а. Накагава Сэнсаку. Сицугэй-дэ-но намбан каракусамоё-ни цунтэ (Об орнаменте «намбан каракуса» в искусстве лаков),—«Бидзюцу кэнкю», т. IV, 1950, № IX, стр. 168—173, рис. 5 в, с.
2. Нисимура Тэй. Намбан бидзюцу (Искусство стиля «намбан»), 1958, стр. 207—227.
3. Окада Дзю. Намбан когэй (Прикладное искусство стиля «намбан»),—«Нихон-но бидзюцу», 1973, № 85.
4. Танака Итимацу. Момояма-но би (Искусство периода Момояма), 1960.
5. Anderson W. The Pictorial Arts of Japan, London, 1886.
6. Boxer C. R. European Influence on Japanese Sword-fittings 1543—1853 Years,—«Transaction and Proceedings of the Japan Society», т. XXVIII, London, 1931.
7. Boxer C. R. The Christian Century in Japan 1549—1650, London, 1951.
8. Boyer M. Japanese Export Lacquer from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark, Copenhagen, 1959.
9. Brokhaus O. Netsuke, Berlin, 1905.
10. Guilmard D. Les maitres ornemanistes, Paris, 1881, рис. 170, 172.
11. Hara Shinkichi. Die Meister der japanischen Schwertzieraten, Hamburg, 1931.
12. Irwin J. A Jacobean Vogue for Oriental Lacquer-Ware,—«The Burlington Magazine», т. XCV, 1953, № 603.
13. Jessen P. Der Ornamentstich, Berlin, 1920.
14. Joly H. L. Legend in Japanese Art, London, 1908.
15. Joly H. L. Note sur la fer et le style Namban,—«Bulletin de la Société Franco-Japonaise», Paris, 1914.
16. Jonas F. M. Netsuke, London — Kobe, 1928.
17. Kühnel E. Miniaturmalerei im Islamischen Orient, Berlin, 1922.
18. Kummel O. Kunstgewerbe in Japan, Berlin, 1919.
19. Mostafa M. Islamische Keramik, Kairo, 1956.
20. Münsterberg O. Japanische Kunstgeschichte, т. III, Braunschweig, 1907.
21. Murdoch J., Yamagata I. A History of Japan during the Century of Early Foreign Intercourse (1542—1651), т. II, London, 1952.
22. Reidemeister L. Der Große Kurfürst und Friedrich III als Sammler Ostasiatischer Kunst,—OZ, neue Folge, 8 Jahrgang, 1932, стр. 184—186, табл. 25, № 14, 15; табл. 26, № 16, 17.
23. Stevens H. P. Intro with European Subjects,—«Oriental Art», т. 3, 1957, № 1.
24. Strange E. F. Catalogue of Japanese Lacquer, London, 1924, ч. 1, рис. XL, № 688, 689; рис. XLI, № 690.
25. Tressan (comte de). L'Evolution de la garde de sabre japonaise de la fin du XV au commencement du XVII siècle,—«Bulletin de la Société Franco-Japonaise», Paris, 1910, № XIX—XX, стр. 7—37.
26. Volker T. Japanese Export Lacquer,—«Oriental Art», т. III, 1957, № 2.
27. Williams C. A. S. Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives, New York, 1960.
28. Yashiro Yukio, Art Treasures of Japan, т. II, Tokyo, 1960.